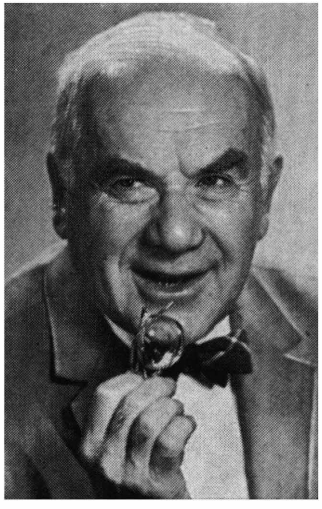
ИСКУССТВО КИНО

8
1971

с 75-летием

РАНЕВСКУЮ Фаину Григорьевну, народную артистку СССР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшуюся в фильмах «Пышка», «Дума про казака Голоту», «Подкидыш», «Александр Пархоменко», «Мечта», «Свадьба», «Золушка»», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Легкая жизнь», «Сегодня — новый аттракцион» и других

с 70-летием



ИЛЬИНСКОГО Игоря Владимировича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, актера театра и кино, снимавшегося в фильмах «Аэлита», «Папиросница от Моссельпрома», «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Мисс Менд», «Поцелуй Мэри Пикфорд», «Праздник святого Йоргена», «Волга-Волга», «Хирургия», «Карнавальная ночь», «Безумный день», «Гусарская баллада», «Старый знакомый» и других

с 70-летием

ЧИРКОВА Бориса Петровича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР. Им сыграны роли в трилогии о Максиме, в картинах «Учитель», «Глинка», «Александр Пархоменко», «Чапаев», «Фронт», «Верные друзья», «Живые и мертвые» и во многих других

ИСКУССТВО КИНО

1971 8

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Живрина Г. В.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 4-й стр. обложки — исполнители главных ролей в новом фильме Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко): М. Миколайчук, И. Миколайчук, Б. Ступка, М. Ильенко.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

В ПАРТИЙНОМ СТРОЮ

1
В. Долгих Сибирь—на широкий экран

11
Н. Парсаданов За союз кинокритики и эстетической теории

16
Г. Капралов Критик, художник, гражданин

ВНИМАНИЕ — ВАЖНАЯ ТЕМА!

21
В. Егоров, А. Карпычев Все во имя человека

ТРИБУНА МАСТЕРА

29
Т. Левчук Взыскательность к себе

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

34
Василий Шукшин От прозы к фильму

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

44
Виктор Маевский Отцы и сыновья

51
Р. Михайлов Рабочий подвиг

56
В. Корецкий Острым пером плакатиста

63
В. Дъяченко Социология одной рабочей смены

72
М. Блейман Построение образа

80
В. Кичин Чудеса с чудесами

85
А. Свободин По Чехову, по Чехонте...

ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ...

93
Александр Чаковский «Ярчайший эпизод сраженья...»

96
Р. Кармен Рядом с солдатом

114
Григорий Козинцев Пространство трагедии

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

128
Николай Лебедев Боевые двадцатые годы

ЗА РУБЕЖОМ

140
Иржи Пурш Чехословацкая кинематография накануне пятидесятилетия КПЧ

151
В. Беляев Пусть вырастет молодой лес

156
М. Сулькин Счастье арата

159
М. Черненко Привычный и непривычный Вайда

СЦЕНАРИЙ

169
С. Герасимов Градостроители

ИСКУССТВО КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

IN THF PARTY RANKS

Vladimir Dolgikh Siberia — On the Wide Screen (page 1).

FRONT LINES OF THE CRITICISM

Nikolai Parsadanov For the Union of Criticism and Aesthetic Theory (page 11). Article on the solidity of tbe critical analysis.

Georgy Kapralov Critic, Artist, Citizen (page 16). About the tasks of the theoriticians historians and critics in the mobern cinema.

ATTENTION, AN IMPORTANT PROBLEM

Vladislav Egorov *Anatoly Karpychev* Everything for the Man's Sake (prage 21).

THE TRIBUNE OF THE ARTIST

Timofey Levchuk High Standards to Oneself (page 29). On the problems of the Ukrainian cinema.

CONVERSATIONS AT THE WORKING TABLE

Vasily Shukshin From Prose to the Sereen (page 34).

NEW FILMS

Viktor Maevsky Fathers and Sons (page 44). Review of the film «And the Sons Grew Up» (Central Documentary Film Studios).

Roman Mikhailov The Feat of the Labour (page 51). Review of the film «The Poem of the Working Class» (Central Documentary Film Studios).

Viktor Koretsky By the Sharp Pen of the Poster Artist (page 56). Review of the film «It's in Our Powers» (Sojuzmultfilm).

Valentin Dyachenko Sociology of a Working Shift (page 63). Review of the film«The Night Shift» (Lenfilm).

Mikhail Bleiman Constructing the Image (page 72). Review of the film «There's No Death, Lads!» (Turcmenfilm).

Valery Kichin Miracles with Miracles (page 80). Review of the film «Two Days of Miracles» (M. Gorky Film Studios)

Alexander Svobodin After Chekhov, After Chechonte... (page 85). Review of the film «The Roundabout» (Mosfilm.)

FILMS IN SHOOTING

Alexander Chakovsky «The Striking Moment of the Battle» (page 93). About the project and the tasks of the future film «The Blocade» after the author's novel (Lenfilm).

Roman Karmen At the Elbow of a Soldier (page 96). War memoirs of a prominent Soviet documentary film maker (finishing).

Grigory Kozintsev The Space of Tragedy (page 114). Director tells about his work at the film «King Lear» (continuing).

FROM THE HISTORY OF THE CINEMA

Nikolai Lebedev The Militant Twenties (page 128). Review of the articles on cinema published in the twenties.

ABROAD

Jiří Purš. Czechoslovakian Cinematography at the Eve of the 50th Anniversary of CPCz (page 140).

Vladimir Belyaev Let the Young Forest Grow (page 151). Review of the film «The Key» (Czechoslovakia).

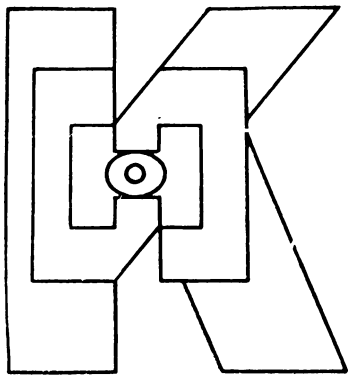
Mikhail Sulkin Arat's Fortune (page 156). Review of the film «The Son-in-Law» (Mongolia).

Miron Chernenko Usual and Unusual Vaida (page 159). Review of the film «The Birch Wood» (Poland).

SCRIPT

Sergey Gerasimov The City Builders (page 169).

Адрес редакции: 125319 МоскваА-319, ул. Усиевича, 9. тел. 151-02-72. А10394. Подписано к печати 10/VIII 1971 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 39 700 экз. Заказ 1069 Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.



Сибирь — на широкий экран

В. Долгих,
первый секретарь Красноярского крайкома КПСС

В 1912 году один из первых русских кинооператоров красноярец П. П. Чулков впервые заснял Столбы, живописные места по Енисею, Бирюсе, Мане и потом с успехом демонстрировал эту ленту в городах Западной Европы под названием «Медвежьи углы Сибири».

Как далеко остались те времена!

Совсем иным привлекает ныне пристальные взгляды всего мира Советская Сибирь, преображенная большевиками. О Сибири, ее настоящем и будущем, думают, говорят и пишут на всех континентах, особенно после исторического XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Как на один из важных итогов восьмой пятилетки товарищ Л. И. Брежнев указал на то, что за эти годы улучшилось размещение производительных сил страны, серьезно вырос экономический потенциал Сибири, Дальнего Востока, Средней Азии и Казахстана. XXIV партийный съезд подтвердил правильность и экономическую обоснованность курса партии на ускоренное вовлечение в хозяйственный оборот богатых природных ресурсов восточных районов и дальнейшее развитие их экономики в интересах народного хозяйства страны.

Доклады товарищей Л. И. Брежнева и А. Н. Косыгина на XXIV съезде КПСС, Директивы съезда по девятому пятилетнему плану акцентировали внимание партии и народа на многих первостепенной важности стройках, развернувшихся в Красноярском крае. С высокой трибуны съезда звучали столь нам, красноярцам, знакомые и дорогие слова: Красноярская ГЭС... Норильский комбинат... газопровод Мессояха — Норильск... Усть-Хантайская ГЭС... Саянский комплекс... Красноярский алюминиевый завод... Ачинский глиноземный... Абаканский вагонный завод... Черногорский камвольный комбинат...

«Девятая пятилетка,— сказал в своем докладе на съезде Л. И. Брежнев,— должна стать важным этапом в дальнейшем продвижении советского общества по пути к коммунизму, строительстве его материально-технической базы, укреплении экономической и оборонной мощи страны. **Главная задача пятилетки состоит в том, чтобы обеспечить значительный подъем материального и культурного уровня жизни народа на основе высоких темпов развития социалистического производства, повышения его эффективности, научно-технического прогресса и ускорения роста производительности труда».**

Наш край — гигантская стройплощадка коммунизма!

Мы горды тем, что в Сибири проходит и один из передовых рубежей научно-технической революции. «Проектом Директив,— заявил в докладе на съезде А. Н. Косыгин,— предусмотрены опережающие темпы развития отраслей, определяющих технический прогресс. В целом выпуск продукции по таким отраслям, как электроэнергетика, химическая и

нефтехимическая промышленность, машиностроение, приборостроение, производство средств автоматизации, вычислительных машин и оборудования для механизации трудоемких работ, намечено увеличить за пятилетие на 67 процентов».

Мы, сибиряки, знаем, что все это имеет самое непосредственное отношение к нашему краю, который еще недавно был краем векового безмолвия, белых пятен и «медвежьих углов»!

XXIV съезд ленинской партии поставил перед советским народом, в том числе и перед сибиряками, величественные задачи. Ускоренное и комплексное освоение гигантского сырьевого потенциала Сибири имеет поистине историческое и непреходящее значение для советской экономики, для создания материально-технической базы коммунизма.

Вот почему о нашей Сибири дискутируют за рубежом инженеры, экономисты, социологи, «футурологи», спорят на разных языках, одни — с надеждой и радостью, другие — с опасением или страхом. Вот почему корреспонденты мировой прессы стремятся к нам, на берега Оби и Енисея, Ангары и Лены, чтобы увидеть все происходящее у нас собственными глазами, чтобы ответить читателям, которых остро интересует, как и почему идет небывало быстрый, бурный и глубокий процесс социалистического освоения Сибири, вовлечения в хозяйственный и культурный оборот Советской страны ее необозримых пространств...

Да, вещие слова Ломоносова: «могущество Российское прирастать будет Сибирью» — ныне не только полностью оправдались, но и приобрели куда более широкий, подлинно международный смысл. В наше время Сибирью, ее несметными ресурсами в определенной степени «прирастает могущество» всего великого лагеря социализма и мира. Усилия сибиряков, вместе с трудящимися всей страны, в одном строю с ними, год от года все полнее мобилизующих богатства своего края на службу коммунизму, имеют большое значение в осуществлении нашего интернационального долга советского народа перед трудящимися всей планеты.

Вполне естественно, что многогранные процессы коммунистического обновления Сибири порождают немало сложных проблем, острых вопросов и внутренних противоречий. В преодолении разного рода трудностей и нелегких жизненных конфликтов мужает, закаляется характер современного землепроходца — советского сибиряка.

Как хочется видеть такие характеры на наших киноэкранах во всей их духовной красоте, масштабности и реальной сложности. Видеть в разных по темам, жанрам и стилевым решениям картинах. В фильмах-эпопеях и фильмах-биографиях, в глубоких фильмах-размышлениях и в лирических, комедийных, приключенческих лентах.

Несправедливо было бы утверждать, что советские кинематографисты обходят своим вниманием Сибирь. Время от времени на экране появляются картины о нашем крае. Однако идейно и художественно значительных работ среди них куда меньше, чем мы ожидаем.

Конечно, нам, сибирякам, это обидно. Но дело не только и не столько в эмоциях. Главное — в ином. В том, что теперь, на новом этапе развития, все свершаемое в наших краях приобрело такой небывалый размах, а то, что нам предстоит свершить по планам партии, столь грандиозно, что мы, сибиряки, думается мне, вправе ждать от мастеров советского кино качественно иного подхода к «сибирской» тематике. И суть не в количестве картин, но в глубине, смелости вторжения в существо сложнейших процессов, всколыхнувших Сибирь, в умении разглядеть и методами искусства проанализировать важнейшие жизненные проблемы.

И советскому кинематографу это по плечу. С моей точки зрения, таким вот фильмом, отвечающим на зов времени, фильмом по сути своей пионерским стала картина Сергея Герасимова «У озера».

Могут сказать, что ценность и значимость произведения искусства определяются отнюдь не «пропиской» героев и удаленностью места их работы от Москвы. Это совершенно правильно. Все, что создается, растет, крепнет в нашей необъятной стране, одинаково

имеет право на внимание художника. Пусть только он помнит: точность партийной позиции автора, и глубина социального и психологического анализа, и яркость изобразительных средств — иными словами, все то, что в конечном счете определяет успех книги, спектакля, фильма,— проявляются тем полнее, чем смелее и беспокойнее художник в своем исследовании жизни, чем шире включает он в поле своего зрения новые пласты действительности, новые человеческие характеры и судьбы. А Сибирь, наш Красноярский край,— это, без преувеличения говоря, неиссякаемый источник тем, сюжетов, художественных открытий в любом жанре современного кино.

●

В глубинах истории зарождался и мужал характер сибиряка, вбирая в себя отвагу, удаль и широту, неутомимость в труде, истинное вольнолюбие. Память о первых схватках красноярцев с царскими воеводами переходила в преданиях и легендах от поколения к поколению.

Темы освоения русскими землепроходцами сибирских просторов, тревожная, полная опасностей жизнь первых русских городков и острогов на берегах сибирских рек, длительный и сложный процесс установления подлинно братских отношений с коренными жителями тогдашней Сибири, упорная, нередко кровопролитная борьба против подстрекаемых из-за рубежа вероломных мятежных князьков, тяжкий труд сибирских мастеровых людей и хлебопашцев, расцвет и слава знаменитой Мангазеи, родной сестры Великого Новгорода, еще ждут своих певцов и исследователей в искусстве.

До сих пор ускользает от внимания кинематографистов и деятельность первых просветителей в дореволюционной Сибири. Горячие патриоты своего края, эти лучшие представители прогрессивной русской интеллигенции, настойчиво преодолевая косность и невежество царских властей, создавали здесь первые очаги культуры, получавшие нередко широкую известность. Минусинский провизор Николай Михайлович Мартьянов многие годы жизни и все свои сбережения потратил на то, чтобы собрать уникальные по своей ценности минералогические коллекции, образцы флоры и фауны юга Енисейской губернии. Основанный им знаменитый Мартьяновский музей и поныне — важный научный и краеведческий центр. Богатейшей библиотекой и экспонатами этого музея часто пользовался находившийся в ссылке В. И. Ленин.

Царские власти и местная буржуазия были совершенно бессильны в освоении Сибири. И дореволюционная Енисейская губерния оставалась почти сплошным белым пятном на картах, краем нищеты и невежества. Нужны были годы героической борьбы, усилия многих поколений русских революционеров, чтобы на просторах Сибири началась подлинно новая жизнь. Прямо скажу, что художников, взявшихся за разработку историко-революционной темы на материалах бывшей Енисейской губернии, ожидает немало открытий.

Разве не огорчительно, что на текущем счету современного советского кинематографа нет художественных лент о подвиге декабристов, петрашевцев, народовольцев.

Сибиряки и поныне хранят благодарную память об этих мужественных и благородных людях. Именно они стали первыми просветителями Сибири, несли коренным сибирякам грамоту, идеи свободолюбия, бесстрашие мысли.

Советское киноискусство подарило нам глубокие и сильные произведения о разных этапах жизни и деятельности В. И. Ленина.

Три года провел Ленин в ссылке. Создал здесь более 30 научных трудов, в том числе такие шедевры марксистской мысли, как «Развитие капитализма в России», «Задачи русских социал-демократов», «Наша программа». Титаническая работа! В те годы сюда, к Ленину тянулись нити из всех революционных центров России. Неподалеку от Шушенского, в селе Ермаковском, прозвучал протест семнадцати ссыльных социал-демократов против экономистов. Ловя приходившие из далекой России вести о революционной борьбе, вына-

щивал Владимир Ильич план создания рабочей партии нового типа, планы основания общерусской боевой революционной газеты.

Постановщикам новых фильмов о Ленине в Сибири предстоит сложная и благодарная задача — рассказать об одном из значительных и плодотворных периодов деятельности вождя партии.

Ленин стоял у колыбели Красноярской партийной организации — это наша особая гордость. Побывав в Красноярске весною 1897 и осенью 1898 года В. И. Ленин поручил находившимся тогда в красноярской ссылке нашим землякам П. А. Красикову и Л. Н. Скорнякову развернуть революционную пропаганду среди рабочих и учащихся города. В 1898 году был создан первый в Красноярске марксистский кружок. В числе его участников были Алексей Рогов и Константин Кузнецов, широко впоследствии известные профессиональные революционеры, «сибирские Заломовы».

Жизнь и революционная работа Красикова, Рогова, Скорнякова, Кузнецова могут стать основой интереснейших кинокартин.

В долгу наше искусство и перед героями знаменитой «Красноярской республики» 1905 года, перед депутатами первого Красноярского совета, который более двух месяцев был фактическим хозяином города.

К сожалению, пока лишь специалисты-историки знают в полной мере жизнь и деятельность таких пламенных революционеров, как Яков Боград, Яков Дубровинский, Григорий Вейнбаум, Илья Белопольский, Ада Лебедева, Адольф Перенсон, Тихон Марковский, Виктор Маерчак, чьи имена носят улицы Красноярска. Мечтатели и трибуны, высокообразованные и эрудированные люди, бесстрашные подвижники, они были выдвинуты революцией в вожди революционных масс, возглавили большевистскую организацию и Красноярский совет после победы Октября. В тяжких условиях весны и лета 1918 года, когда Красноярск оставался последним островком Советской власти в захваченной белочехами Сибири, эти товарищи составили первый перспективный план развития Енисейской губернии. Они мечтали о мирной жизни, о коренном обновлении отсталой, малолюдной и дикой Сибири. В борьбе за эту идею они погибли в колчаковских и белочешских застенках в 1918—1919 годах.

Какие мощные человеческие характеры, какие неповторимые личности, какие красивые жизни! Думая о них, я удивляюсь, что никто из мастеров, склонных к романтическому и интеллектуальному кино, не заинтересовался этими поразительными людьми...

В золотом фонде советского киноискусства — прославленные фильмы о бурных годах гражданской войны. Однако в галерее образов народных героев нет легендарных сибирских партизан армии Александра Кравченко и Петра Щетинкина, бесстрашных защитников неприступной для врага таежной Тасеевской республики. Нет образа вожака тасеевских партизан, впоследствии наркома земледелия Василия Григорьевича Яковенко. Нет пока фильмов и о ратном пути легендарной Пятой армии Михаила Тухачевского, с боями прошедшей от Волги до Байкала, изгнавшей с сибирской земли колчаковцев и интервентов.

●

Главная, магистральная тема литературы и искусства социалистического реализма — тема современности. Партия призывает художников зорче, пристальнее всматриваться в своего современника, раскрывать величие и красоту дел нынешнего поколения советских людей.

Думается, что повседневная жизнь нашего края, его трудовые будни тоже открывают мастерам кинематографа безграничный простор для поисков. Ибо практически нет такой общественно значимой проблемы, серьезного жизненного конфликта, которые не получали бы в той или иной мере своего преломления в работе и нашей краевой партийной организации. Более того — не сочтите это «сибирским патриотизмом»!— в нашем крае, мне кажется, некоторые процессы протекают даже как-то внушительнее: и пространства, и размах со-

бытий, и сами люди, и жизненные проблемы, возникающие конфликты, столкновения идей и мнений... Ведь у нас, если идет спор об освоении нового района, так район этот побольше иного европейского государства, если о стройке, то о гигантской, стоимостью в сотни миллионов. И люди, которые, споря, отстаивая свою точку зрения, принимают на свои плечи груз огромной ответственности, всегда и неизбежно ощущают, с какими поистине небывалыми масштабами имеют дело. А сознание этого неизбежно проявляется в личности, в психологии человека.

Тем, кто знает Сибирь лишь по книгам, трудно представить себе громаду Красноярского края. В границах края свободно разместилось бы пять Франций или десять Англий.

Я уже упоминал, что в дореволюционные времена Енисейская губерния была почти сплошным белым пятном на геологических картах. Несколько хищнически разрабатываемых месторождений золота, каменный уголь возле Черногорска — едва ли не все, что знали тогда о ее природных ресурсах. К 1934 году, когда был образован край, о нем было известно немногим больше.

Крупные советские геологи В. А. Обручев, С. В. Обручев, Н. Н. Урванцев горячо верили в гигантские природные ресурсы края. Но сколько острейших дискуссий возникало по этим проблемам в довоенные и первые послевоенные годы. Возможности у нас были тогда ограничены. Какой район признать первоочередным для разведки, более перспективным — Таймыр, Приангарье, Саяны, Минусинскую котловину? За каждым таким вопросом — интересы государства, судьбы ученых и практиков, столкновения признанных научных школ и концепций.

Разве не интересны эти конфликты для художников кино?

Сейчас мы уже точно знаем: берега Енисея — уникальная по своим размерам и многообразию сокровищница недр. Перед богатствами Красноярского края меркнут рудные клады Урала. В недрах нашего края представлена, по сути, вся таблица Менделеева.

Красноярский край — это 40 процентов общесоюзных запасов угля, притом самого дешевого в стране, так как топливные пласты расположены практически на поверхности. Красноярский край — это ценнейшие руды черных и цветных металлов, это столь привлекательная для геологов, сегодня еще во многом таинственная сибирская платформа с явными признаками нефти и газа, притом в количествах не меньших, чем на обском севере, с обоснованными прогнозами на алмазы, не уступающие якутским... Красноярский край — это кладовая зеленого золота — леса.

И, наконец, Красноярский край — это едва ли не самый уникальный на земле район концентрации водной энергии.

К середине пятидесятых годов мы имели уже достаточно полное представление о минерально-сырьевых ресурсах центра Сибири. Эта осведомленность и позволила начиная с шестой пятилетки развернуть нарастающими темпами работы по развитию производительных сил края.

Всего несколько слов: «достаточно полное представление о минерально-сырьевых ресурсах центра Сибири...» — а сколько за ними человеческих судеб, истинного подвижничества, преданности делу. Люди проводили целые жизни в таежных дебрях, выдерживали тяжелейшие геологические экспедиции в неприступных горах, на своенравных реках.

Упомяну лишь об одной судьбе — она мне кажется особенно привлекательной для художника.

Живет в нашем крае Анастасия Тимофеевна Стеблева. Почти три десятилетия она ищет в тайге и тундре клады, заложенные природой. Тридцать лет труда, который и мужчине-то не каждому по плечу, а тут женщина...

Вот и нынче она, как и каждый год, в экспедиции, ушла в тайгу — главный геолог партии Ангарской геолого-разведочной экспедиции Анастасия Стеблева, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии, депутат Верховного Совета РСФСР.

И не воображайте, что она — эдакий сухарь-фанатик. Анастасия Тимофеевна — необык-

новенная, но и обыкновенная женщина, счастливая мать двоих детей...

●

Последние полтора десятилетия были для нас временем строительства Красноярской ГЭС и комплекса алюминиевой промышленности, единственного в стране Красноярского комплекса лесохимии, железных дорог Абакан — Новокузнецк, Абакан — Тайшет, Ачинск — Абалаково, годами быстрого развития Норильского комбината и быстрого развития других предприятий.

Именно в пятидесятые-шестидесятые годы за нами прочно утвердилась слава гигантской стройплощадки. К нам прибыли тысячи молодых людей с разных концов страны. Возникла, например, прочная и своеобразная связь между пограничниками и строителями Красноярского алюминиевого завода. Эту стройку так и зовут «погранзастава на Енисее»: демобилизуясь, парни в зеленых фуражках надевают спецовки бетонщиков и монтажников.

Здесь свои проблемы, производственные и житейские, свои трудности и успехи.

Трудовой героизм и духовное возмужание «потомков Ермака», как называют себя молодые строители Красноярской ГЭС, острые жизненные столкновения, смелое техническое новаторство, подлинно государственный подход к делу таких деятелей, как славный командир енисейских гидростроителей Герой Социалистического Труда Андрей Ефимович Бочкин или воспитанник краевой парторганизации начальник Главкрасноярскстроя лауреат Государственной премии, депутат Верховного Совета РСФСР Владимир Петрович Абовский, могут стать жизненной основой фильмов не менее крупных и принципиальных, чем, скажем, «Твой современник». Конечно, если материала коснется рука подлинного мастера...

Только в прошлом году мы выдали промышленной продукции столько же, сколько за все пять первых пятилеток вместе взятых. За восьмую пятилетку были введены в строй свыше 150 новых крупных предприятий и производств. Дают ток первые десять исполинских агрегатов Красноярской ГЭС — первенца Енисейского гидроэнергетического каскада.

Основные гидротехнические работы начались в Шумихинском створе в августе 1959 года. 25 марта 1970 года в энергетическую систему Центральной Сибири был включен десятый агрегат станции. Покорение Енисея продолжалось более десяти лет. Эпопея эта богата героическими страницами, эпизодами, где проявились лучшие качества наших советских людей. История строительства знает и острые конфликтные моменты, непримиримые схватки мнений, когда решалось, где располагать будущий гигант, в какие сроки завершать те или иные работы. Было множество сложностей в подготовительный период, было беспримерное в истории гидростроительства зимнее перекрытие Енисея, были «раскаленные годы большого бетона», борьба с разбушевавшейся стихией в начале лета 1966 года, трудные, потребовавшие технической дерзости месяцы монтажа уникальных машин...

И вот действует одно из грандиознейших сооружений XX века! Живет, дышит, работает!

Позади десятилетие жизни двадцатитысячного великолепного коллектива, воспитавшего когорту блистательных мастеров-гидростроителей, которые ныне работают на крупнейших стройках во всех концах страны. И все это покуда осталось вне сферы внимания мастеров художественного кинематографа. Несправедливо!

Много лет я проработал в заполярном городе металлургов Норильске. Мне хорошо известна сложная, полная драматических и героических страниц история создания самого северного на земле горнометаллургического комбината, его славного трудового коллектива.

В 50—60-е годы проблема существования комбината стояла чрезвычайно остро. Многие сомневались в том, что здесь могут быть найдены новые рудные месторождения. Пришлось пойти на обоснованный риск, начать строительство рудника на предполагаемом

Талнахском месторождении до завершения его детальной разведки. И вот в начале шестидесятых годов были открыты Талнахское, а затем и Октябрьское месторождения. Комбинат получил прочную сырьевую базу.

Я думаю, что и на этом материале можно создать ленту, исполненную высокого драматизма эпохи, острых невыдуманных коллизий, показать крупные человеческие характеры, сочетающие полет фантазии с точностью технического расчета.

Норильский горнометаллургический комбинат имени А. П. Завенягина удостоен ордена Ленина. Орденом Трудового Красного Знамени награжден город Норильск. Подвиг геологов, открывших богатое Талнахское месторождение, отмечен Ленинской премией.

Среди норильчан есть замечательные люди. Я мог бы перечислить легион моих земляков, которых я глубоко уважаю, ценю, и горжусь тем, что работаю с ними в одном крае. Успехи Красноярского края, за которые он был награжден в прошлом году вторым орденом Ленина, завоеваны тысячами и тысячами этих прекрасных людей.

●

В архиве Красноярского института физики Сибирского отделения Академии наук СССР хранится документ, датированный 1956 годом, из которого явствует, что создание в Красноярске Института физики не имеет никаких перспектив и потому нецелесообразно.

Прошло пятнадцать лет. Усилиями ученых во главе с выдающимся деятелем науки академиком Л. В. Киренским, поддержанных краевой партийной организацией, в Красноярске создан коллектив исследователей. Красноярский научный центр действует. Активно и успешно работает здесь помимо Института физики академический Институт леса и древесины, которым руководит академик А. Б. Жуков. В ближайшее время откроются Институт химии и Вычислительный центр с отделом математики.

Внимание к молодым людям, вступившим на славный путь служения родной науке,— одна из главных традиций, закон здешней жизни. «Учитель, воспитай ученика» — святое правило, им руководствовался Леонид Васильевич Киренский, который, кстати, много сил положил, добиваясь основания в Красноярске университета. Этим правилом руководствуются и его последователи. Никто не удивляется, когда заведующий лабораторией, собираясь взять к себе на работу мальчишку, которому только предстоит окончить курс в университете, но который уже имеет несколько опубликованных работ, откровенно говорит: «Год я с ним поработаю — и больше ничего не смогу ему дать. Редкий талант! Что же, значит, я свое существование оправдаю...»

Доброе, пристрастное отношение к молодой смене — одна из главных причин того, что в институте выходит на авансцену уже третье, четвертое научное поколение — зрелые ученые, чьи имена с уважением произносятся коллегами не только в нашей стране, но и за рубежом.

Вот, к примеру, одна из «генетических» линий Института физики.

Когда в 1957 году институт был основан, его директор Л. В. Киренский пригласил в институт кандидата физико-математических наук И. А. Терскова и совсем молодого врача И. И. Гительзона. Киренский знал, что завкафедрой физики Мединститута Терсков и его студент Гительзон уже несколько лет упорно занимались проблемами биофизики — решали медицинские задачи с помощью вновь разработанных физических методов. Терсков возглавил в Институте физики лабораторию, а потом отдел биофизики и продолжил совместные исследования со своим бывшим студентом. Они оказались идеальным исследовательским «тандемом». Их качества ученых расцвели в благотворной творческой атмосфере института. Член-корреспондент АН СССР И. А. Терсков — ныне директор Института физики, доктор медицинских наук И. И. Гительзон заведует отделом биофизики института.

Доктор физико-математических наук К. С. Александров — потомственный ленинградец. Начинающим ученым он приехал

в Красноярск по приглашению Л. В. Киренского, который повсюду настойчиво искал перспективных молодых ученых. Приехал — и остался всерьез и надолго. Скорей всего — навсегда. Ныне Александрову едва исполнилось сорок, а на его счету десятки работ в области кристаллофизики, в которой он специализировался в Красноярске. Он заведующий лабораторией, заместитель директора института. Блестящая карьера!— сказали бы за границей...

Институт физики теснейшим образом связан с университетом — это тоже своеобразный «тандем». Уже со второго-третьего курса студенты экспериментируют в институтских лабораториях, а работники института читают лекции и ведут практические работы на факультетах, обогащая будущих коллег буквально только что добытым знанием. Естественно, что три четверти ежегодного пополнения Институт физики черпает в университете. Среди этого пополнения встречаются замечательные дарования, надежда завтрашнего дня науки в Сибири.

Разве жизнь такого коллектива исследователей с его замечательным стилем человеческих отношений, со своеобразным бытом Академгородка не интересна для художника кино, для зрителя? Разве это не увлекательно — показать, что край, куда в былые времена царизм ссылал мыслителей в надежде отучить их мыслить, ныне дает самый широкий простор научной мысли!

Не могу удержаться от упоминания о примечательных исследованиях, которыми занимаются и наши ученые-гуманитарии. Я имею в виду прежде всего работы социологической лаборатории Красноярского университета, которой руководит молодой доцент Ж. Т. Тощенко. Ж. Т. Тощенко и кандидат наук В. Г. Байкова, ныне секретарь Красноярского горкома партии, провели на Красноярском алюминиевом заводе, Ачинском глиноземном, Коркинском домостроительном комбинате серию исследований, изучая социально-психологические проблемы рождения нового производственного коллектива. Как в кратчайшее время сплотить единый коллектив из тысяч и тысяч людей, приехавших на стройку или новый завод из различных мест и обладающих разным жизненным опытом, привычками, взглядами на жизнь? Какие закономерности действуют в ходе этого сложного, противоречивого процесса? Что способствует социально-психологической адаптации личности в складывающемся трудовом сообществе, что мешает? Как помочь новичкам войти в трудовой коллектив? Как выработать в малых производственных группах наши, социалистические принципы сплоченности?

Красноярские социологи стремятся получить ответ на эти вопросы, чтобы помочь партийным работникам, заводским руководителям, инженерам и мастерам, снабдить их точными, научно выверенными рекомендациями. Нечего и говорить, насколько важно это направление конкретных социологических исследований именно в условиях Сибири, где молодых коллективов куда больше, нежели старых, сложившихся, имеющих стойкие традиции.

Мне думается, что кинематографистам, тяготеющим к острым социальным темам, было бы полезно познакомиться с этими исследованиями красноярских социологов. Своим трудом эти люди завоевали авторитет у руководителей предприятий. А ведь поначалу — что греха таить!— к появлению социологов в иных заводских цехах отнеслись недоверчиво-скептически...

Кстати, по-моему, тоже небезынтересный предмет для художника — столкновение практика-производственника (да и не только производственника) с новыми требованиями непривычной науки...

●

Поистине грандиозны задачи, выдвинутые только перед Сибирью XXIV партийным съездом. Нам предстоит с помощью всей страны, вливая свой труд в труд всей социалистической республики, пустить на полную мощность в шесть миллионов киловатт Красноярскую ГЭС, развернуть строительство еще более грандиозной Саяно-Шушенской гидроэлектростанции с первой в Сибири вы-

сотной плотиной, гребень которой подымется на 240 метров. Норильск должен давать стране куда больше цветного металла. Нам предстоит достроить Красноярский алюминиевый завод и Ачинский глиноземный комбинат. Предстоит развернуть сооружение гиганта нефтехимии в том же Ачинске, новых шахт и угольных разрезов в Канско-Ачинском бассейне, новых предприятий лесной индустрии. Наконец, и это самое главное — открыть широкий фронт работ по созданию Саянского территориально-производственного комплекса, включающего в себя кроме Саяно-Шушенской ГЭС гигантский вагоностроительный завод в Абакане, завод по переработке цветных металлов, новый алюминиевый завод, большую группу предприятий электротехнической промышленности в районе старинного Минусинска.

Саянский территориально-производственный комплекс во многом прообраз Сибири коммунистической, Сибири, какою она шагнет в двадцать первое столетие. Новые города, поселки и предприятия этого комплекса разместятся в самой обжитой и благоприятной по климату южной части нашего края. Здесь плодороднейшие черноземные почвы, обилие солнца, под его лучами вызревают арбузы, яблоки и даже виноград. Здесь и богатейшие возможности для развития животноводства. Недра района богаты всевозможным минеральным сырьем.

И вот сейчас сюда, в зону действия строящейся Саянской ГЭС, вторгается современная индустрия. Совершенно ясно, насколько противоречив и диалектичен этот глубоко современный и прогрессивный процесс. Но мы обязаны, памятуя достаточно богатый опыт освоения других районов, разумно подойти к индустриализации края, с хозяйской бережливостью использовать каждый гектар земельных и лесных угодий, не допустить загрязнения водоемов и воздушной среды, максимально предотвратить нежелательные экологические изменения. И здесь в первую голову слово за представителями науки, а во вторую — за нашей инженерной мыслью, которая должна предложить наилучшие решения, простые и надежно действующие агрегаты, которые гарантируют «дружеское сотрудничество» нашей цивилизации и природы. Я думаю, что этот термин «сотрудничество с природой» в данном случае куда более правилен и справедлив, чем привычный «победа над природой». Нам предстоят грандиозные, небывалые преобразования края, и мы обязаны осуществлять их с глубокой мудростью.

Конечно, искусство не может дать всесильный рецепт, который решил бы эту проблему во всей ее полноте, да это и не задача искусства — выдавать готовые рецепты. Однако сила искусства в том, что оно может приковать к этому кругу вопросов внимание общественности, заставить задуматься, направить течение мыслей в желаемое русло, помочь людям, в их числе и специалистам, осознать всю непреложность идеи гармонического взаимодействия научно-технической революции с живой природой. Вот почему я полагаю искусство, в первую очередь киноискусство, должно быть непременным участником практического решения этой важнейшей проблемы. Первый опыт такого участия у нас уже есть — я опять имею в виду картину «У озера» Сергея Герасимова.

Идея Саянского комплекса родилась у партийных работников Красноярска и Хакассии, у красноярских ученых-экономистов в начале шестидесятых годов. Позади годы дискуссий, борьба мнений и взглядов, годы труда десятков научных и проектных институтов, искавших самые прогрессивные и экономичные инженерные решения. И вот создание Саянского комплекса — пункт Директив XXIV съезда КПСС, рабочее задание, которое партия дала нам, красноярцам.

Саянский комплекс — выражение принципиально нового подхода к проблемам развития Сибири, подхода, который все более утверждается в последние годы. Саянский комплекс — плод творческого взаимодействия партийных органов и научных учреждений.

В 1969 году краевой комитет КПСС совместно с красноярскими учеными и институтами Сибирского отделения АН СССР начал разработку широкого научно обоснованного плана

комплексного освоения производительных сил края. Хочу отметить, что само планирование это и его последующее воплощение в жизнь — явления уникальные даже в наш век, который трудно чем-либо поразить, даже в нашей стране, привыкшей к необычным, новаторским свершениям. В этом деле все ново, все небывало — по подходу, по размаху, по заложенным идеям.

Новые, основанные на современных научно-технических и экономических идеях, принципы освоения юга нашего края требуют от нас и иных принципов организации жизни людей в районах новостроек.

Наш долг — с первых же дней создать строителям нормальный современный уровень жизни, сделать быт удобным, комфортабельным, приятным. Мы станем опережающими темпами строить здесь жилые дома, столовые, детсады, ясли, школы, магазины, предприятия службы быта, проводить хорошие дороги, организуем транспорт. Для нашего края это первостепенно важно, важнее, быть может, чем в старых, обжитых краях страны. Ибо для того чтобы пустить в ход все начатое и намеченное к строительству, уже к 1975 году нам необходимо дополнительно привлечь в промышленность края до 120 тысяч человек.

Мы знаем, что к нам, на гигантские стройки, придут молодые по преимуществу люди, горящие энтузиазмом, но мы считаем невозможным и принципиально недопустимым строить расчеты т о л ь к о на человеческом энтузиазме. Энтузиазм плюс истинно партийная забота о человеке — труженике и созидателе — вот наш лозунг.

Работы, которые мы предпринимаем на юге Красноярского края,— неисчерпаемый кладезь жизненного материала для художников советского кино. Такой же неисчерпаемый, как природные богатства красноярской земли, как духовное и интеллектуальное богатство моих земляков — участников общенародного подвига строительства коммунизма.

●

Наше кино должно чаще дарить молодым зрителям, жаждущим романтики и подвига, киногероев, которые стали бы для них властителями дум, привлекали бы смелостью, благородством, силой духа.

И ведь такие образы не надо выдумывать — они есть в живой жизни, рядом с нами! Сколько я знаю их, замечательных наших товарищей, подлинных героев, которые в наше время, на нашей земле вершат во имя коммунизма историческое дело освоения гигантских пространств. Вершат, проявляя великолепное мужество, энергию, волю, интеллект, любовь к людям, душевную щедрость, бескорыстие.

Их храбрость и самоотверженность — явления нового исторического качества, воспитанные нашим строем, нашей жизнью, нашими самыми гуманными в мире идеалами, партией нашей.

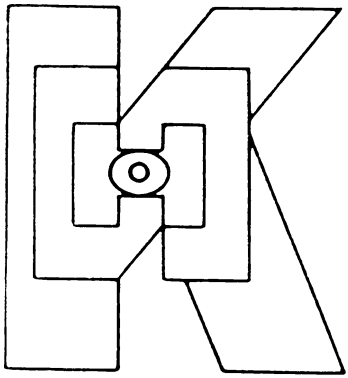
Вот кому должны подражать наши мальчишки, вот кто должен быть их кумиром!

Сделать героя эпохи, современника, Главным Героем советского кинематографа, осмыслить повседневный подвиг миллионов — партийный долг советских кинематографистов.

XXIV съезд партии выдвинул перед советскими мастерами культуры поистине исторические задачи. На новом этапе нашего общественного развития роль литературы и искусства как могучего идейного оружия партии становится еще важнее. Партийный съезд призвал советскую творческую интеллигенцию свято следовать ленинским принципам партийности и народности искусства, стремиться к созданию подлинных идейно-художественных ценностей.

Эти духовные ценности могут быть созданы в тесном общении мастеров культуры с мастерами производства, приумножающими могущество страны своей работой в заводских цехах, научных лабораториях, на полях и фермах.

Великое дело коммунистического открытия Сибири достойно великой кинолетописи.



В Отчетном докладе ЦК КПСС на XXIV съезде партии Л. И. Брежнев глубоко и ярко раскрыл значение литературно-художественной критики как важного средства обеспечения дальнейших успехов советской литературы и искусства. В принятой резолюции съезд еще раз указал на высокую меру ответственности критики за идейно-политическую зрелость и художественную полноценность творческой продукции во всех видах и жанрах социалистического искусства, а значит и кинематографа.

Вот почему в этом и ближайших номерах редакция «Искусства кино» считает сугубо важным предоставить слово кинокритикам для обмена мнениями о насущных задачах, встающих перед этим отрядом идеологических бойцов партии в свете исторических решений XXIV съезда КПСС.

За союз кинокритики и эстетической теории

Н. Парсаданов

Точная и объективная оценка современного развития искусства, прозвучавшая с трибуны партийного съезда, анализ его ведущих тенденций, данный в Отчетном докладе ЦК КПСС Генеральным секретарем Л. И. Брежневым, позволяют яснее представить серьезные и ответственные задачи, которые время выдвигает перед всей художественной культурой, в том числе и перед критикой. «Необходимо, чтобы наша литературно-художественная критика активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей» — записано в принятой на съезде резолюции.

Что нужно сделать для того, чтобы и критика в области кино квалифицированно и с полной отдачей (а именно об этом идет речь в только что процитированных словах) могла реализовать широкую программу, направленную на обогащение социалистической культуры, на укрепление ее идейных основ? Каким путем уровень и состояние критической мысли должны быть приведены в соответствие с возросшими сейчас требованиями?

Среди многих важных мер, о которых уже сказано и еще будет говориться, мне хочется в первую очередь отметить совершенно очевидную необходимость усиления теоретической вооруженности нашей критики, без чего она не может успешно осуществлять свою боевую идеологическую функцию в той сложной и острой битве идей, которая развертывается в современном мире. А в этой борьбе кинематограф призван быть на передовых рубежах.

Союз кинокритики и эстетической теории в данных условиях приобретает решающее значение. Да и правильнее было бы иметь в виду не просто взаимоотношения критического и эстетического цехов, а углубление воздействия марксистско-ленинской методологии в целом, упрочение влияния коренных принципов революционной философии, идеологии социалистического гуманизма на художественную критику. Опора на эти принципы и обеспечивает теоретическую основательность критического анализа, верность оценок, умение раскрыть диалектику сложных причинно-следственных связей в современном художественном процессе в постоянном соотнесении с изменяющейся действительностью.

В этом заключена также гарантия от опасностей вкусовщины, субъективизма, групповых пристрастий, выступающих нередко под стягом «борьбы за принципы». Прямолинейная категоричность оценок, схематизм надуманных построений, выдаваемых за истинную

принципиальность, по своему существу противоположны ей. За ними прячется теоретическая несостоятельность, методологическая беспомощность. Далеки от принципов марксистско-ленинского анализа искусства и всякая неопределенность и расплывчатость критических суждений, уклонение от четких и ясных позиций по отношению к рассматриваемым художественным явлениям.

Свет теоретической мысли помогает формированию глубокой убежденности в принципах, воспитанию принципиальности как черты характера критика (особенности психологии личности критика тоже ведь складываются в коллективе и предполагают высокую сознательность, взаимную требовательность).

Профессия критика — профессия творческая. И то, что в решениях XXIV съезда партии художественной критике отводится такое большое место в идейной жизни нашего общества, в развитии искусства, одухотворенного коммунистическими идеалами, неразрывно связывает функцию критики с творческой деятельностью народа по созиданию новых общественных отношений, полнее раскрывает творческую природу труда критика.

Призыв партии активизировать деятельность критики направлен против ремесленничества и дилетантизма, имеет целью вызвать к жизни огромные возможности критической мысли, укрепить ее связи с действительностью. Это выводит художественную критику на магистральные пути, раскрывает перед ней широкие перспективы.

Объективные критерии анализа художественных произведений получили в эстетической теории марксизма-ленинизма глубокую разработку. Критерии эти не сконструированы умозрительным путем, не представляют собой статическую систему, они обогащаются и конкретизируются в ходе общественного и эстетического развития. На каждом значительном его этапе новым жизненным содержанием наполняется и принципиально важное для реалистической эстетики требование правдивости — этого важного критерия идейного и художественного совершенства творений искусства.

Именно эта проблематика в связи с развитием кинематографа второй половины XX века стояла в центре проходивших у нас споров о судьбах неореализма и о сущности «киноправды», о природе условности и новых формах сюжетостроения и изобразительного решения фильма. Эти дискуссии охватывали самый широкий круг вопросов — начиная от образа современника и характеризующей его концепции личности до возможностей, скажем, скрытой камеры, в которой видели порой универсальное средство решения любых творческих вопросов, чуть ли не панацею от всех зол и бед искусства.

Взаимодействие документального и игрового кино, выступающее в новых формах и обогащающее в целом художественное развитие, привлекло внимание еще и потому, что в работах некоторых западных кинематографистов особая достоверность экранного образа использовалась в целях фальсификаций, документальное воспроизведение реальных событий подчинялось реакционным задачам.

Критика дедраматизации, кинематографа «потока жизни» и «потока сознания» именно тогда достигала убедительности, когда в поле зрения оказывался не прием или сумма приемов, а идейно-эстетическая направленность, философский пафос произведений, когда за приемом обнаруживались определенные принципы отбора жизненного материала, определенное отношение к действительности.

Квалификация художественного значения того или иного явления искусства по одним внешним признакам едва ли возможна. Отсутствие острой интриги еще не означает непременной «десюжетизации». Так же как присутствие острой интриги не говорит еще ровным счетом ничего об идейно-художественной направленности произведения в целом. Научные критерии могут реализоваться в полной мере тогда, когда они взяты в единстве, когда обобщены достижения современного кинематографа во всем многообразии его жанров и стилистических форм.

Современный экран представляет картину интенсивного развития национальных кине-

матографий, опыт которых ждет более глубокого теоретического обобщения. Пятидесятилетие образования СССР, отмечаемое в будущем году, несомненно, потребует от нас усиления внимания к осмыслению этого опыта, в том числе его международных аспектов. Он полностью опровергает высказывавшиеся предположения о том, что кино — это детище двадцатого века, порожденное техническим прогрессом,— лишено национальных традиций и не знает национальной формы. В то же время пристального рассмотрения заслуживает функция кино по дальнейшему постепенному сближению наций и народностей, отражение этих объективных процессов в самой идейно-эстетической основе фильмов.

Не может пройти незамеченным тот факт, что на смену обычной последовательности в распространении искусств пришли новые закономерности. Например, кинематограф, войдя в жизнь северных народностей, опередил искусства, обладающие более древней родословной, с освоения которых обычно начиналось художественное развитие. В семи национальных округах советского Севера действуют сотни киноустановок. Первые телевизионные фильмы создаются на чукотском языке. Недаром в поэтических сборниках, вышедших в этих районах страны, тема кино, его огромной роли в новой жизни затрагивается многократно.

Наряду с творческой продукцией центральных киностудий и фильмы студий республик все более входят в орбиту критического анализа. Ощущается потребность постановки на этом материале более широких вопросов современного художественного развития, формулирования общих выводов. Думается, что проводимая проблемным советом по эстетике Академии наук СССР осенью нынешнего года специальная конференция, посвященная национальным художественным культурам, вызовет активизацию разработки этой актуальной проблематики, в особенности вопроса о соотношении национального и социально-классового в искусстве.

Современный уровень критики определяется во многом той ролью, какую в искусствознании играет социологический анализ. Опираясь на социально-классовые критерии, возможно точно охарактеризовать пафос произведений, поднимающих гуманистические проблемы, отличить революционную направленность от абстрактных решений, с партийной страстностью, научной обстоятельностью осуществлять критику идеологии буржуазного мира. Общая социология искусства оснащает критическую мысль принципами методологического характера, а конкретные социологические исследования дают реальное представление о структуре современной массовой киноаудитории, об ее общественном лице и эстетических особенностях. В сложном взаимодействии «жизнь — кинематограф — зритель» влияние художественной критики должно ощущаться все сильнее во всех его звеньях, помогая искусству понять и отразить современность, передать поступь времени.

Не видя движения истории, нельзя плодотворно решить проблему новаторства и традиций. «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма»,— говорил Л. И. Брежнев на XXIV съезде КПСС. С новой силой партия подчеркнула, что основа художественного новаторства — в самой объективной действительности, в многогранной жизни народа, строящего новое общество, в нашей современности.

В Отчетном докладе ЦК говорилось о значении партийных позиций в освещении прошлого и настоящего, подвергались критике те, кто сводил многообразие сегодняшней советской действительности к проблемам, бесповоротно отодвинутым в прошлое, или пытался обелить явления прошлого, законсервировать представления и взгляды, идущие вразрез с новым, творческим, что партия внесла в свою практическую и теоретическую деятельность в последние годы.

Соотношение прошлого, настоящего и будущего таким образом выступает не в абстрактной, а в конкретной форме, связывается

с конструктивным курсом партии и созидательными делами советских людей. Историзм творческого мышления — вот властное требование современности, равно относимое и к практике, и к теории искусства, к задачам художественной критики.

Историзм творческого мышления — драгоценная традиция социалистического искусства, нашего кинематографа в лучших, вершинных его проявлениях. Вопрос о традициях революционного кино мы не можем решать, отвлекаясь от той борьбы идей, которая идет на мировом экране. Захватывает она и область теории, критики. В числе выступлений, направленных против самого существа этих традиций, рождаются голоса тех, кто объявляет буржуазным всякий кинематограф, в том числе и советский. Воспроизведенные недавно в статье С. Юткевича слова итальянского режиссера Марко Феррери: «Кино — это искусство буржуазное. Даже те фильмы, которые сняты коммунистами. Эйзенштейн — это буржуа Октябрьской революции»* — должны вызвать у нас не только возмущение и чувство брезгливости, но осознание необходимости широкой пропаганды традиций революционного гуманизма, так ярко выраженных в произведениях советской киноклассики, непримиримой критики фальсификаций наших идейно-эстетических завоеваний.

Усилившиеся в последнее время нападки представителей буржуазной киноэстетики и критики на принципы монтажа, якобы навязывающего предвзятые взгляды на действительность, по отношению к которой художник должен, мол, занять позицию невмешательства, тоже нацелены своим острием против союза революционной философии и передового искусства, против философского осмысления действительности, против традиций В. Пудовкина, раскрывшего в своих классических работах о монтаже его глубокие теоретические корни, связи кино с достижениями материалистической философии, что позволяет передать на экране картину жизни, изображенной как «диалектический процесс величайшей сложности».

Думая о традициях советского кино, мы, педагоги ВГИКа, занятые формированием кинематографических кадров, постоянно обращаемся к наследию С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, рассматривая их мысли о необходимости партийной, философской, теоретической вооруженности деятелей искусства как самое живое, нержавеющее оружие, сохраняющее сегодня непреходящую значимость.

Программными для определения принципов философско-эстетической подготовки будущих кинематографистов мы считаем мысли С. Эйзенштейна, изложенные им как в его основных теоретических трудах, так и специально в письме ГИКу, посланном из Америки в 1931 году, и в ответах на анкету «Что мне дал В. И. Ленин» (1932), в которых отмечается огромная роль марксистско-ленинских идей в формировании мировоззрения советских художников. С далекой мексиканской земли автор «Броненосца «Потемкина» шлет в партколлектив ГИКа, преобразованного в самом начале тридцатых годов в кинематографический вуз, запрос о том, «как ведется в ГИКе сейчас преподавание диамата и о подробной программе»*. Обеспокоенный отсутствием ответа, он снова решительно ставит вопрос об изучении студентами философии и предупреждает: «Не только путь знаний должен гиковец выносить на производство, но прежде всего ясность в подходах к проблемам советского кино»**. Ясность идейных позиций не может быть достигнута без овладения революционной теорией. Недостаточная же методологическая вооруженность, отсутствие направления, продолжает мастер, обрекают на немедленный слом в рутину и шаблон серости. Мудрость этих слов подтверждена всей пятидесятилетней историей советского киноискусства, успехи которого достигнуты на пути активного служения самым передовым идеям современности — идеям революционного мира.

---

* Сергей Юткевич. Мужество действия.— «Неделя», № 13, 22—28 марта 1971 года.

* С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», 1968, т. 5, стр. 39.

** Там же, стр. 40.

О росте интереса студенчества к теории марксизма-ленинизма, о становлении системы философского образования и преодолении всевозможных упрощений и ошибок, имевших место в решении его сложных задач, рассказывается в ответе на анкету редакции газеты «Кино». С. М. Эйзенштейн вспоминает здесь о том, как приходилось бороться за включение в учебные планы полноценных курсов диалектического материализма, о том, как в содержание собственных лекций он включал философский материал, восполняя пробелы в знаниях своих учеников. Возвратившись из-за границы, он встретил новую обстановку — отхлынул поток мутных вод «диалектического» упрощенчества, «затоплявших словоблудием стены института, два года тому назад не находившего лазейки для диамата внутри своих программ...». «Мы снова стоим у исходных позиций. Но только теперь уж с верным соратником — кафедрой диалектического материализма, работающей с первого курса насквозь»,— с удовлетворением отмечал выдающийся режиссер и педагог.

В наше время перед кафедрой философии возникло много новых задач — встала необходимость расширения числа теоретических дисциплин в учебных планах, усиления индивидуальной работы со студентами, в особенности в связи со специальностью. В последние годы наряду с общей психологией будущие киноведы и критики изучают генетическую психологию, введен курс этики, ряд спецкурсов. И это кроме основных курсов диалектического и исторического материализма, эстетики, научного коммунизма и атеизма, истории философии. Занятия по современному фильму наши преподаватели ведут с непременным анализом как общих тенденций развития киноискусства, так и наиболее примечательных его произведений, рассматриваемых с философско-эстетических позиций. Все вместе направлено на возможно более полное осуществление принципа единства теории и практики. Дают свои плоды поиски новых форм преподавания, вовлечение студентов в конкурсы на лучшую теоретическую работу по общественным наукам.

Современная общественная жизнь сложна, она насыщена важными событиями в области политической и экономической, научной и культурной. Сообщения об этих событиях, передаваемые с самых отдаленных континентов, доходят до каждого почти мгновенно. Для части молодежи становится очевидной опасность возникновения противоречия между объемом информации и степенью познания самой сущности явлений, глубинных процессов, недоступных поверхностному взгляду. В этих условиях с особой остротой встает вопрос о формировании у студентов целостного мировоззрения, последовательной системы взглядов, опирающихся на философию марксизма-ленинизма и позволяющих понять как направленность и закономерность движения истории в целом, так и место единичного факта, конкретного события в процессе развития. Объем и точность информации должны быть помножены на глубину постижения исторического смысла реальных процессов. Большое значение приобретает ориентация молодого поколения на те духовные, нравственные ценности, в которых выражен общественный, этический и эстетический идеал коммунизма.

Время требует от нас мобилизации всех усилий, более тесного координирования работы со специальными кафедрами. Должен заметить, что многие из упомянутых выше теоретических вопросов — о современности в творчестве, о социалистической сущности гуманизма советского искусства, о новаторстве и традициях, о диалектике развития национальных культур, о концепции личности, как и проблемы общей и конкретной социологии (вгиковская лаборатория «Кино и зритель» работает при кафедре философии), задачи критики буржуазной эстетики — научно-педагогический коллектив кафедры стремится решать на основе обобщения конкретного опыта развития кино. Не все нам удается пока в равной мере, не все исследования мы успели завершить, но полагаю, что курс в целом взят верный. Он подсказан нам современными требованиями, традициями советской художественной школы, историческими решениями XXIV съезда нашей партии.

Критик, художник, гражданин

Г. Капралов

Одна из характерных особенностей развития советского киноискусства всегда состояла в том, что его художники, решая небывалые исторические задачи, поставленные перед ними революцией, и пролагая новые пути в творчестве, стремились сами и осмыслить сделанное. Они добывали теорию из своей практики, чтобы двигать дальше эту практику. Статьи Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, их размышления над собственным опытом, озаренные светом устремленной в будущее мысли, и по сей день остаются в арсенале нашей кинотеории, помогают художникам глубже постигать пройденное, двигаться вперед.

В наше время кинематограф все более решительно и властно выдвигается в системе искусств на первый план. Он дерзко конкурирует с литературой, которую С. А. Герасимов в одной из своих недавних статей назвал старшей сестрой кинематографа. Сказанным я не хочу никоим образом умалить великое значение литературы и ее влияние в современном мире. Но несомненно, что самое массовое из искусств, открывая и используя свои поистине безграничные возможности, все успешнее соперничает с писательским словом в его целеустремлении к человеческим сердцам.

Возрастание роли кино в общественной жизни и семье искусств обусловливает и прогрессирующее значение кинотеории и кинокритики. Действительность дает этому все новые доказательства. Об этом же свидетельствует и интерес самих мастеров кино к теоретическим работам, и все больший читательский спрос на литературу такого рода, и небывалое увеличение тиражей специальных киноизданий.

За последние годы наши кинотеория и кинокритика сделали известный шаг вперед. Большие коллективы научных работников занимаются разработкой актуальных проблем развития кино: в Институте истории искусств Министерства культуры СССР, Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии имени А. Н. Островского, во ВГИКе, Госфильмофонде, Бюро пропаганды советского киноискусства Союза кинематографистов СССР. Только за минувшие пять-шесть лет их трудами, а также энергией приметного числа других критиков создана целая библиотека кинолитературы. Здесь и исторические исследования, и теоретические эссе, и монографии, посвященные ушедшим и ныне здравствующим мастерам, и сборники критических статей.

Отрадный факт — начавшееся издание новой четырехтомной «Истории советского кино». Впервые создана во ВГИКе «Краткая история советского кино». Правда, нельзя тут же не заметить, что появление в свет первого из этих изданий тревожаще затянулось. Пока что напечатан только первый том. А ведь он был создан более пяти лет назад. Такая задержка с публикацией научного труда ведет неизбежно к его моральному старению, известному обесцениванию еще до того, как он входит в наш научный обиход.

В этой же связи надо указать, что несмотря на значительное увеличение выпуска кинолитературы, в особенности редакцией кино издательства «Искусство», масштаб и объем ее во всей массе продукции этого издательства пока что явно не соответствуют месту и значению, которое занимает самое массовое из искусств в жизни народа.

Радует, что мастера старшего поколения кинематографистов продолжают плодотворную традицию, начатую пионерами советского экрана. Книги, статьи о своем творческом пути, о движении всего нашего и зарубежного киноискусства, работы, отмеченные глубокой исследовательской мыслью, тонким анализом, художнической силой, пишут Сергей Герасимов, Сергей Юткевич, Григорий Козинцев, Михаил Ромм, Евгений Габрилович, Иосиф Хейфиц и другие. К сожалению, среднее поколение мастеров нашего кино, за исключением Андрея Тарковского, написавшего несколько весьма интересных статей, не проявляет особого вкуса к такой

же аналитической работе. А ведь многим из них есть что сказать. Своими фильмами они способствовали новой славе советского кино, их имена известны далеко за пределами страны, без учета их творческого вклада уже немыслимо двигаться дальше. Думается, что самим кинематографистам следует подумать об этом, а издательствам занять более активную позицию в создании таких книг.

Но, конечно же, основная задача по дальнейшему развитию киноведения и кинокритики лежит на плечах тех, кого так и называют киноведами и кинокритиками. За последнее время и их ряды пополнились. В частности, солидным отрядом исследователей, число которых множится в наших национальных республиках. Именно участие последних в создании общей истории советского кино позволяет фактически впервые рассмотреть ее как процесс многонациональный. Особенно важно это для изучения кино наших дней, когда значительная часть интересных и плодотворных произведений экрана создается именно в братских советских республиках.

Но отдельные успехи не могут скрыть серьезного отставания теории от кинопроцесса, особенно в разработке таких центральных проблем, как вопросы социалистического реализма, партийности и народности творчества, которые трактуются еще нередко упрощенно, догматически, без учета всего богатства советского искусства, многообразия его форм и стилевых направлений.

Спорадичность появления теоретических работ, посвященных порой лишь одному из аспектов или стилевых особенностей современного фильма, тому или иному направлению, приводит иногда к тому, что такая работа становится вдруг, подобно одинокому дереву в степи, единственной точкой, на которой сосредоточиваются все взгляды. В результате частная проблема, освещенная в книге, неправомерно начинает претендовать на более широкое значение.

В области теории насущно необходима целенаправленная, согласованная, плановая работа всех киноведческих сил. В этой связи сама жизнь подсказывает необходимость создания специального научно-исследовательского института киноискусства, который бы координировал работу всех отрядов советского киноведения и позволил бы поставить дело на более широкую и прочную научную базу. Организация такого института диктуется не только расширением фронта киноведческой деятельности, возрастающим ее масштабом и усложнением ее задач, но и тем, что плодотворное изучение кинематографа в наши дни невозможно без привлечения к совместным изысканиям представителей таких смежных наук, как социология, теория информации и другие. Подобное же сцепление исследований требует специального организующего, связующего звена.

В одном ряду с теоретиками и историками кино трудятся и кинокритики. Их повседневная активность на страницах специальных и общих изданий имеет огромное значение. И хотя все еще до сих пор можно слышать споры о том, кому предназначены работы критика — зрителям или мастерам кино,— жизнь уже давно доказала, что они необходимы и тем и другим, конечно, при условии если критика развивается правильно, четко видит свои задачи, точно выполняет свое общественное, партийное назначение.

И в наши дни можно столкнуться порой со взглядом на кинокритика как на некую скептическую персону, которая стоит в стороне от общего дела и, подобно высокомерной классной даме былых времен, выставляет художникам оценки за «поведение» и «прилежание». А ведь критик — такой же страстный, заинтересованный строитель жизни и искусства, как и сам художник. В общем процессе развития культуры его роль в основе своей непременно творческая, созидательная. Талантливый критик идет как бы рядом с художником, и муки творчества проходят и через его душу. Эпитет «художественная», который мы добавляем к названию критики, занимающейся анализом явлений искусства, означает, на наш взгляд, не только объект исследования, но и нечто существенное, относящееся к характеристике собственного труда критика. Критик тоже художник, только жанр его работы несколько

иной, более обнаженно скорректированный аналитической мыслью. И подлинно писательское перо — одно из условий результативности его труда. Ведь не секрет, что в «переложении» иного талантливого критика знакомство с некоторыми фильмами и интереснее и поучительнее, чем непосредственное созерцание их в полупустом зрительном зале.

Мысль эту можно было бы и развить и продолжить. Но добавим еще лишь одно. Художник сосредоточивает свое внимание, как правило, на данном произведении, на том, что он сейчас непосредственно создает. Критик же всегда должен держать в поле своего зрения весь, условно говоря, фронт искусства. Он должен видеть и передний край, и фланги, и тылы и думать не только о том, куда бьет та или иная пушка, но и откуда получит подкрепление весь наступающий фронт. Другими словами, критик обязан думать не только о сегодняшнем дне искусства, но и о его завтрашнем дне, о резервах творчества, его новых возможностях, дальнейших путях.

Само собой разумеется, что подобная «футурологическая миссия» критики невозможна, как невозможна объективная оценка того или иного произведения, если сам критик — лишь созерцатель, а не строитель жизни. Что может он сказать художнику, если сам занял позицию в стороне от общенародного дела, не имеет собственного жизненного опыта, своего взгляда на окружающий мир! Как свяжет он данное, неповторимое явление искусства с жизнью, с ее требованиями, с теми общественными процессами, которые определяют в наши дни ход мировой истории и которые в конечном счете и выносят окончательный приговор всему, что делает художник.

Критик — не хулитель и не тамада. Думать вместе с художником, помогать ему не упустить из поля зрения более широкий горизонт и жизни и искусства, внутренне как бы пройти вместе с ним его творческий путь, и там, где он остановился, оступился или не увидел дороги дальше, подсказать, наметить верное продолжение пути — какая это благородная и возвышающая задача!

На XXIV съезде КПСС прозвучали слова, в которых выражена партийная забота о том, чтобы наша критика успешнее выполняла свою высокую общественную роль. Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев сказал: «Несомненно, успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Взыскательность и бережное отношение! Как их порой еще не хватает нашим критическим выступлениям. Михаил Ульянов справедливо писал недавно в «Правде» о наблюдающемся снижении критериев в нашей критике. Артист не без иронии заметил, что критика бывает нередко снисходительна к одному, потому что у него уже седины, к другому, потому что он еще слишком молод, к третьему, потому что он написал произведение на актуальную тему. И вот неоправданная эстетическая амнистия, объявленная сегодня, неизбежно влечет за собой новую, еще более широкую амнистию завтра, а в результате страдают искусство, наши общие интересы. Художника нужно беречь, относиться к нему заинтересованно, чутко, но ведь он создает свои фильмы не для себя и не для узкого круга товарищей, а для миллионов и миллионов. Снисхождение, приятельское похлопывание по плечу создателя посредственной, а то и слабой картины оборачивается на деле безжалостным пренебрежением к интересам миллионов людей, которые приходят в кинозалы.

Если рассматривать критика как создателя, активного участника всего творческого кинопроцесса, а это именно так, то мы вправе посчитать, что промахи и неудачи наших художников должны полностью разделять вместе с ними и критики. Когда талантливый художник, еще вчера радовавший нас значительной, мастерской работой, сегодня создает произведение мелкое, рассчитанное на невзыскательный вкус, то очевидно, что критика

где-то что-то упустила, не заметила вовремя опасных тенденций в его творчестве. Конечно, критика не может нести ответственности за каждое неудачное произведение, за все графоманские опыты на экране. Но за процесс в целом она определенно несет ответственность, и за судьбу каждого настоящего художника она тоже в ответе.

К сожалению, мы все еще встречаемся в нашей критике с работой небрежной, нетребовательной, я бы сказал, мнимокритической. Прикрываясь искусствоведческими терминами, дабы выглядеть учено, иной критик своими псевдорецензиями сеет немалую смуту в неокрепших умах. Вот лишь несколько примеров.

Вся наша общественность с большим огорчением отметила неудачу такого фильма, как «Чудный характер», в создании которого участвовали известные мастера. Особое огорчение вызывала неудача исполнительницы главной роли Татьяны Дорониной, и не отдельные досадные промахи трактовки образа, а весь тон, характер игры, в данном случае манерной, претенциозной. Работа актрисы вызывала законное беспокойство за дальнейшее развитие ее дарования, тем более что нечто подобное происходило с Дорониной и на театральных подмостках.

И вот в это же самое время в газете «Северная правда» появилась рецензия И. Дедкова, который писал так по поводу фильма «Чудный характер»: «Забудьте его сюжет, тему, идею, завязку, развязку, экспозицию, композицию и вообще все... Но запомните и сохраните в памяти Т. Доронину даже в этой не лучшей ее роли. Она одна привязывает капризный воздушный шарик этого фильма к земле с ее непреходящими заботами». Здесь сразу же напрашивается вопрос: к каким же «непреходящим заботам» может привязывать актриса «воздушный шарик фильма», если только что критик отказал этому фильму в теме, идее, сюжете и вообще во всем? И. Дедков аргументирует свою точку зрения так: «Доронина не устает рассказывать... о том, что успех, слава, роскошь, вознесение в избранные не могут затмить святых минут и дней всякого истинного переживания и обычного подлинного чувства. Вернее, талант и успех чего-то стоят, раз то чувство кровной связи с обычной жизнью большинства не забыто».

Вдумаемся в эти рассуждения, выраженные весьма путано и туманно. «Обычной жизни большинства» критик противопоставляет «славу, роскошь и вознесение в избранные». Можно понять восторженную школьницу, еще эстетически не образованную, которая ждет своего кумира у подъезда театра. Но трудно понять профессионального критика, который этак снисходительно и уничижительно пишет о том, что он именует «обычной жизнью большинства», и рассматривает актера, как идола, рукоплещет ему и умиляется, что «слава, роскошь, вознесение в избранные» не заглушили, мол, в нем связи с этой самой презренной «обычной жизнью». Какой мещанский (простите, другого слова я здесь не подберу) взгляд на искусство и художника пропагандирует здесь критик, полагая, очевидно, что он защищает некие истинные ценности искусства и поддерживает талант, которому в действительности он оказывает весьма недобрую услугу.

А какие «озарения» подарит своим читателям областная газета «Молодой ленинец», издающаяся в Пскове, рецензией на фильм «Красная палатка», которую написал В. Курбатов. Автор рецензии, демонстрируя свою эрудицию, вспоминает и протопопа Аввакума, и «Божественную комедию» Данте, и Льва Толстого, и Константина Симонова. Однако уровень его рассуждений не поднимается выше домашнего «теоретизирования». Он пишет: «Живые перед судом мертвых — прием вечный. Он родился в тот день, когда человеческий рассудок создал привидения и осознал в себе существование неумирающей души. Средневековье высоко чтило этот способ порицания живых, пока замечательные духовные движения не выродились к началу XX века в столоверчение».

Здесь молодой читатель вправе был бы поинтересоваться, какие это такие «замечательные духовные движения», которые выродились в столоверчение, имеет в виду автор? Но ре-

цензент предпочитает уклониться от прямого ответа. Зато далее он дает весьма «четкие определения», утверждая, например, что формализм — это «всегда отсутствие родства, пренебрежение традицией». Формулируя столь категорично, критик в то же время не задумывается о том, что и родство и традиция могут ведь быть и формалистическими, что суть формализма отнюдь не в «родстве» или «традиции» вообще. (Кстати, следует заметить, что разговор о формализме в связи с фильмом «Красная палатка» столь же неуместен, как и авторские исторические экскурсы к периоду «осознания существования неумирающей души».)

В связи с подобными критическими выступлениями нельзя не вспомнить, что требовательность к художнику начинается с особой требовательности критика к самому себе.

И еще о требовательности. Когда-то замечательный русский поэт Е. Баратынский, обращаясь к своему собрату по перу, писал:

Не бойся едких осуждений,
Но упоительных похвал.
Не раз в чаду их мощный гений
Сном расслабленья засыпал.

Чад упоительных похвал все еще нередко курится в нашей критике. Самые высокие эпитеты раздаются направо и налево. Не давая себе труда проанализировать, вдуматься в истинные качества киноработы, иной критик тут же спешит записать ее в число крупнейших удач. (Сообразуясь с мотивами, о которых писал М. Ульянов.)

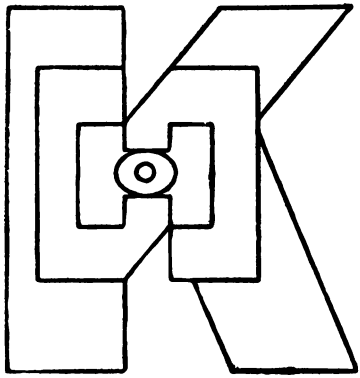
Так общепризнано, что фильм «Кремлевские куранты» не стал, к сожалению, таким же явлением киноискусства, каким в свое время было появление этого спектакля на сцене Московского Художественного театра. Не касаясь частных решений или отдельных исполнителей в этом фильме, мы говорим о его общем воплощении, которое не позволило ему подняться на тот художественный уровень, на котором бы хотелось видеть подобное произведение. Но критик Б. Борисов в томской газете «Красное знамя» все же утверждает по поводу этой экранизации, что «авторы фильма сумели выбрать для ее решения самый лучший путь». Заметьте, «самый лучший»! Вот уж поистине, прочтя подобное, может и «мощный гений» заснуть «сном расслабленья»!

Ответственность советского кинокритика в наши дни возросла многократно. К тем задачам, о которых говорилось выше, прибавляется еще одна, особо важная — на фронте идеологического боя с враждебными марксистскому мировоззрению, всему советскому образу жизни буржуазными взглядами и влияниями. Именно советское кино и его теоретическая и критическая мысль защищают сегодня передовые позиции гуманизма в мировом прогрессивном киноискусстве. В буржуазном обществе кино все более становится орудием пропаганды человеконенавистнических идей, инструментом унижения и разрушения человека, а некоторые кинокритики Запада охотно служат оправданию самых реакционных и постыдных тенденций.

Так, американский критик Сюзанна Зонтаг оправдывает даже порнографию, захлестнувшую экран США. По поводу одного из подпольных порнографических фильмов она написала, что увидела в нем «блестящий пример эстетического видения мира». В связи с этим английские критики Джейм Лидгоу и Колина Херд справедливо заметили: «Если можно оправдать с художественных позиций один подобный материал, то непонятно, почему нельзя применить тот же критический критерий оптом». Но буржуазная критика давно уже и оптом и в розницу оправдывает самые гнусные поделки капиталистического экрана в его попытках оклеветать человека, растлить его душу, воспитать из него убийцу.

В борьбе против буржуазной идеологии, против воинствующих защитников империализма советские критики держат единый фронт со всеми прогрессивными деятелями кино и прежде всего со своими собратьями из социалистических стран. У нас единые задачи и единая цель на путях дальнейшего развития прогрессивного кинематографа.

У советского киноискусства верный партийный компас. И советский критик — художник и гражданин — считает себя «мобилизованным и призванным» на великом фронте созидания коммунистической культуры.



В. Егоров, А. Карпычев

Все во имя человека

Фильм назывался «Валмиерские девушки». Есть в Латвии небольшой город Валмиера, а в городе — завод стекловолокна. Приезжают сюда девушки, только что вступающие в жизнь, работать. Приезжают из разных уголков страны — юные, с радужными надеждами, многого еще не узнавшие на своем коротком девичьем веку. Но проходит год, другой — и часть из них... уезжает обратно.

В чем дело?

— Мне нравился завод, нравилась работа, но я уезжаю потому, что нет жилья,— говорит одна.

— Вышла замуж, родился ребенок, не могу устроить его в ясли,— отвечает другая.

Пока жили в общежитии — коммуной, одной семьей, все казалось проще. Но вот повзрослели, появились семьи, новые заботы и запросы, и человек уезжает, выражая тем самым свое несогласие с устройством быта, пусть даже временным.

Мы не ставили целью давать оценку фильму «Валмиерские девушки». Разговор начат с него только потому, что он в какой-то мере, в каком-то ключе затрагивает тему «Человек и быт», средствами экрана пытается поставить определенные вопросы из этой области.

Перед тем как сесть за эту статью, мы поинтересовались: много ли у нас новых (да и не только новых) документальных лент, которые можно объединить в серию под условным названием «Сфера быта советских людей». Речь идет, в частности, о сфере обслуживания, с которой каждый из нас, включая и кинематографистов — режиссеров, операторов, сценаристов,— сталкивается не один раз на дню. Оказывается, никакой серии нет. Есть всего несколько фильмов, их нетрудно пересчитать на пальцах. Да и «работают» они не на главном направлении, далеки от современных проблем, широкой аудитории мало известны.

Вот фильм ленинградцев «День переезда». Сюжет его прост — семья получила новую квартиру. За годы восьмой пятилетки в нашей стране улучшило жилищные условия почти 55 миллионов человек. Нам доводилось видеть любительские кадры, запечатлевшие строительство новых домов в Тольятти, в Ленинградской области, во Владивостоке. Современные, удобные для жизни и отдыха кварталы. Ну почему бы кинематографистам не войти в новые дома, не рассказать миллионной аудитории об увиденном, поделиться с ней радостью новоселья?

С таким ожиданием шли мы на фильм «День переезда».

Но что это? Искренняя радость подменена здесь какой-то помпезностью, играет духовой оркестр, идет собрание, выступают руководители предприятия, и все по случаю того, что вручается один орден. Так и хочется сказать: да полноте, к чему эти медные трубы, этот парад на сцене, создающий впечатление исключительности происходящего? Для нас новоселье — явление привычное, даже будничное. Вспомните: почти 55 миллионов чело-

век! Передать средствами кино именно радость будничного, подчеркнуть один из штрихов нашего образа жизни — вот ведь что требовалось для данной ситуации.

«Все для блага человека» — высшая цель экономической политики партии и Советского государства. Директивами XXIV съезда КПСС в новой пятилетке намечена широкая программа социальных мероприятий, в том числе и в области быта. Справят новоселье еще миллионы семей. Во многие рабочие поселки и села по газовым артериям придет голубой огонь. Проявляется огромное внимание к проблеме экономии времени населения в домашнем хозяйстве. Будут совершенствоваться торговое обслуживание, транспорт, связь. Больше станет столовых, кафе, ресторанов.

Все это область быта. Все это в Директивах XXIV съезда КПСС рассматривается в разделе, посвященном о с н о в н ы м задачам развития народного хозяйства страны на девятую пятилетку. Это перспектива дальнейшего развития сферы быта. Перспектива научно обоснованная, реальная. Она подсказывает творческому работнику направление работы его мысли: и то, г д е искать проблему — сюжет для очередного документального рассказа, и то, ч т о искать.

Как ни парадоксально, жизненно важная для нас сфера обслуживания почти полностью выпала из поля зрения кинодокументалистов.

Сферу услуг не балуют своим вниманием не только деятели кино. Этакое снисходительное отношение к «мелочам быта», увы, до сих пор осталось в нашем общественном мнении. Виной тому, на наш взгляд, консерватизм мышления. Да, было время, когда «третьестепенность» сферы услуг обусловливалась объективными обстоятельствами — в годы первых пятилеток, в годы войны, в годы восстановления народного хозяйства. Тогда всю страну, весь народ занимали дела, действительно, более важные. Но вот окрепла экономика страны, выросло благосостояние советских людей. Вопросы развития сферы услуг находят отражение в документах партийных съездов. Кажется, всем теперь ясно, сколь важны эти самые «мелочи быта».

Но в жизни еще нередко, по привычке, срабатывает старый стереотип: «Сфера услуг подождет, есть заботы поважнее».

Смеем утверждать, что обращение к проблематике сферы услуг обогатит наш документальный кинематограф. Именно здесь благоприятная почва для создания лент — социологических исследований. Именно здесь может и должен утвердить себя жанр проблемного дискуссионного фильма, о чем говорилось недавно на Втором съезде кинематографистов. Чего-чего, а проблем, спорных и нерешенных вопросов в сфере обслуживания предостаточно. В наши дни, планируя дальнейшее развитие производства, мы не можем упускать из вида устройство быта, развитие и совершенствование сферы услуг, более полное удовлетворение возросших запросов советских людей.

Несколько лет назад в уральском городе, славном своей рабочей биографией, начали строить домну-гигант. Стройка была ударной. Строители показывали чудеса трудового героизма. И они сами и их детище не раз появлялись на экранах в кадрах кинохроники. Частыми гостями на строительной площадке были руководители министерств черной металлургии и строительства предприятий тяжелой индустрии, которые, как говорится, вникали в каждую мелочь. И редко кто интересовался: а где же придется жить будущим металлургам, как будет устроен их быт? Домну построили вовремя, но не сразу заработала она в полную силу — не хватало людей, мешала текучесть кадров. «Забывчивость» министерств обошлась в копеечку.

Сегодня перед промышленными предприятиями того же Урала встала насущная задача — изыскать новые резервы для дополнительного выпуска товаров народного потребления. На Уралмаше, например, организуется новый высокомеханизированный цех по производству изделий для бытовых нужд, создаются специальные группы конструкторов и технологов по обновлению и расширению ассортимента товаров для населения, развертывается соревнование за более полное использование отходов индустриального производ-

ства в интересах быта и т. д. Время вносит свои поправки.

Еще один пример. В прошлом году сдан в эксплуатацию Балашовский комбинат шелковых тканей. И вот уже более полугода простаивают на нем 600 станков: нет ткачих! Почему? А потому, что план строительства жилья выполнен лишь на 45 процентов, детских садов и яслей — на 30 процентов. Средства, выделенные на строительство клуба, освоены на 22 процента. Ситуация примерно та же, что и в фильме о латвийском городе Валмиера.

На XXIV съезде партии шел серьезный разговор о путях улучшения использования производственных фондов, о повышении коэффициента сменности на промышленных предприятиях. У нас еще есть заводы и фабрики, производственные мощности которых используются наполовину, на две трети. Не хватает кадров. А причина нехватки кадров, как правило, идет от недостатка детских садов и яслей, неустроенности в быту.

Мы уверены, что вдумчивый кинематограф может внести заметный вклад в решение многих проблем сферы обслуживания. Товарищи режиссеры и операторы, снимая новые домны и пролеты цехов, не забывайте перевести объектив камеры в сторону рабочего поселка! Как там живется людям? Как развивается служба быта? Какие условия созданы для учебы и отдыха?

Влияние сферы услуг на производство, подчеркиваем,— довольно существенное влияние. Предположим, завод не выполнил квартальный план. Рабочие остались без премии. Директор получил выговор. Наказаны другие командиры производства. И только руководители трамвайно-троллейбусного управления города не пострадали ни материально, ни морально. Но при чем тут они? — спросите вы. А при том, что из-за плохой работы городского транспорта люди систематически опаздывали на смену — потеряны тысячи часов рабочего времени. А при том, что трамваи и троллейбусы ползут к этому заводу со скоростью черепахи, а пассажиры едут в них с тем же комфортом, что сельди в бочке. Между тем, как утверждают работники Академии коммунального хозяйства имени К. Д. Памфилова, каждые десять минут излишне затраченного времени на передвижение (при существующем переполнении подвижного состава в часы «пик») снижают производительность труда на 4 процента. Разве это не тема для размышления публицистов экрана? Разве это не повод для показа опыта лучших транспортников?

А вот пример из сельской жизни. В девятой пятилетке, напомним, предусматриваются высокие темпы развития службы быта на селе. Один из нас два года назад был в Тамбовской области. Есть там колхоз «Правда». В хозяйстве, объединяющем три села, летом 1969 года не было ни одного предприятия службы быта. Из-за каждого пустяка люди вынуждены были ездить в райцентр, а то и в соседнюю область. Почему колхоз не заботился о развитии сферы услуг? В блокноте сохранилась запись ответа, который дал секретарь райкома партии. Думаем, ответ этот небезынтересно процитировать:

«Тут все дело в психологии людей. Я сам шесть лет был председателем колхоза. Хорошо помню, что требовалось от руководителя хозяйства. План — любой ценой! В голове у председателя только свекла, да подсолнечник, да кукуруза. После мартовского Пленума 1965 года не так уж много времени прошло, а какие перемены! В той же «Правде» (хозяйство по всем показателям где-то в серединке) сдвиги в сельской экономике огромны. А вот отношение к службе быта меняется медленнее. Не поспевают некоторые за жизнью. Миллионы зарабатывать научились, а тратить их — опыта, что ли, еще нет».

Говорят, что опыт — дело наживное. Наживать его надо, постоянно учась.

Давайте совершим небольшую экскурсию по белорусскому совхозу «Большое Можейково». В последние годы расстроилась центральная усадьба. Главные улицы — Юбилейная и Комсомольская — покрыты асфальтом, по обеим сторонам их — двухэтажные коттеджи из силикатного кирпича. Есть Дворец культуры — с двумя зрительными залами,

с широкоэкранной установкой, библиотекой, а также столовая, отделение связи, три магазина, бытовой комбинат.

Все это наглядный пример того, как последовательно осуществляется большая социальная задача — стирание граней между городом и деревней. Достаток в семье отразился на бытовых запросах сельских тружеников. Прошло время, когда ватник и «плюшевка» считались главными в гардеробе деревенского жителя, а платья и костюмы не знали «морального износа».

Переустройство быта неразрывно связано с ростом культуры людей. Коллектив совхоза обслуживают два Дома культуры, шесть бригадных клубов, три сельских библиотеки с книжным фондом в 36 тысяч томов. Добрый пример отношения к знаниям, книге подает сельская интеллигенция: агрономы, врачи, учителя, инженеры. 23 работника совхоза заочно учатся в институтах и техникумах. Необходимость в переустройстве быта вызывается не только тем, что возрастает достаток людей, но и их тягой к учебе, тем, что почти в каждый дом вошло телевидение: люди стали больше видеть, сравнивать.

С этих возросших требований в совхозе все и началось. В адрес магазинов вдруг прозвучала критика: устаревшие фасоны, немодные материалы, нет нужных размеров швейных изделий и обуви. Администрация, коммунисты, общественность совхоза вплотную занялись проблемой «производство и быт». Рассуждали: если человек выходной день потратил на ожидание автобуса, на хождение по мастерским, то в понедельник он выйдет на работу отнюдь не со свежими силами. И на производительности труда сказывается, когда думает человек не только о деле, но и о том, как бы успеть забрать обувь из ремонта или, что еще хуже, умудриться в рабочее время поехать на примерку. Выход был один: предоставить сельскому труженику услуги на месте.

Было это в 1965 году. Через год на центральной усадьбе появился Дом быта. Посетители ждать себя не заставили. Работник совхоза может теперь заказать костюм, платье, пальто, отремонтировать одежду. Если понравилась вязаная вещь — пожалуйста, оформляй заказ. Кроме того, действует комплексный приемный пункт, который принимает заявки на все виды услуг, выполняемые специализированными предприятиями районного центра. Организуется прием белья в стирку.

С каждым годом служба быта совершенствуется. Если можно так выразиться, у рабочих совхоза появился вкус к ней. Авторитет службы быта окреп, жители отдаленных деревень тоже захотели пользоваться ее услугами.

Пытливый, внимательный взгляд кинодокументалиста не только способен, но и обязан раскрыть, проанализировать эти процессы, происходящие в сфере обслуживания населения в деревне.

Еще одна запись из блокнота. Разговор на полевом стане.

«Что ж, это верно, заработки у нас неплохие. Но деньги — они тогда интерес тебе приносят, когда их расходуешь. А у нас как дело поставлено? Хочешь вещь какую-нибудь стоящую купить — тащись в город. Постричься — топай пять километров до парикмахерской. Костюм сшить — снова ехать надо. Денег в общем хватает, да вот беда — не знаешь, как их без хлопот потратить».

Проблема серьезная. Если деньги экономятся помимо воли, если не в полной мере обеспечиваются товарами и различного рода услугами, а спрос на них сейчас растет из года в год, это ослабляет материальные стимулы к труду.

Такова еще одна грань соприкосновения сферы услуг со сферой производства. Их, этих граней, множество и, пожалуй, о каждой следует рассказать на экране. Кинематограф сегодняшнего дня, вооруженный новыми средствами художественной выразительности, с его высокой культурой монтажа, свободным владением скрытой камерой и синхронной записью звука в состоянии помочь в решении многих стоящих на повестке дня вопросов.

Может и должен кинематограф принять участие и в обсуждении такой проблемы:

«Сфера обслуживания и наше свободное время». Коммунистической партией поставлена задача — создать все условия для гармоничного развития личности. Для этого требуется, чтобы у человека было достаточно свободного времени для учебы, любимого занятия, посещений библиотеки, театра, кино. Свободное время — это наше богатство, его нельзя растрачивать зря, по пустякам.

Между тем «утечка» свободного времени в сферу услуг колоссальна. Социологи подсчитали, что только на магазины работающая женщина тратит десятки и сотни часов в год! Добавьте сюда время, которое отнимают у каждого поездки на работу и домой, минуты и часы, проведенные в очередях в столовой, прачечной, ателье. А сколько часов и нервов теряем мы из-за того, что где-то не выполнили наш заказ, что мастер телеателье не пришел в назначенные часы. Уйму времени отнимает у женщины ведение домашнего хозяйства. Игровой кинематограф делал попытки включить в орбиту своего внимания подобные темы, решая их главным образом в комедийном плане. Думается, что комедийный и сатирический подход к недостаткам сферы обслуживания в городе и на селе будет вполне уместен и в работах наших кинодокументалистов.

Экономия свободного времени трудящихся идет сейчас по двум направлениям. Во-первых, происходит индустриализация нашего быта, оснащение его холодильниками, пылесосами, полотерами, стиральными машинами и другой техникой, не только облегчающей труд, но и намного быстрее выполняющей «домашние операции». (В нашей стране каждая вторая семья имеет телевизор и стиральную машину, каждая третья — холодильник.) Во-вторых, часть забот по ведению хозяйства берут на себя государственные организации — предприятия службы быта. Словом, хотите — стирайте белье в стиральной машине, хотите — отдайте в прачечную, хотите — приобретайте кухонный комбайн, хотите — берите обеды на дом. Конечно, такое право выбора повсеместно будет реализовано в перспективе, но дело идет к этому. Сфера услуг все больший груз наших забот перекладывает на свои плечи. И все же задумаемся: сколько она высвобождает времени? Пока немного. В чем тут дело? Может быть, киножурналистам стоит поинтересоваться, почему торговля, государственный транспорт, служба быта, общественное питание совершенствуются не столь быстро, как хотелось бы?

Человек стоит на остановке. Пять минут стоит. Десять. Уже выстроилась за ним очередь, а автобуса все нет и нет. Наконец показался, долгожданный. Теряя пуговицы и настроение, пассажир отвоевывает место на подножке. Впереди — полчаса давки... Увы, картина типичная для многих городов. И ведь тяготы, выпадающие на долю пассажира... запланированы заранее. Предприятия городского транспорта экономически не заинтересованы возить людей с удобствами.

Парадокс?

Нет.

По воле планирующих и финансовых органов хозяйственная деятельность автопарка или трамвайного депо строится на тех же принципах, что положены и в основу промышленного производства. Главный из них — получить больше продукции с каждого рубля основных фондов. Механически перенесенный из сферы производства в сферу обслуживания этот принцип дает печальные результаты.

Приведем такое сравнение. Если на станке за смену вместо пятидесяти деталей будет выточено сто, то такое перевыполнение нормы можно только приветствовать. А если в часы «пик», перекрывая всяческие нормы, в вагон втискивается двести человек, то не трудно догадаться, каково придется людям во время поездки. Зато автохозяйству такой рейс выгоден.

К сожалению, подобного рода «экономические рычаги» действуют и в ряде других отраслей сферы услуг. Вспомним: в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии товарищ Л. И. Брежнев подчеркнул: «Нам надо серьезно улучшить работу всех отраслей сферы услуг — общественного питания, пошива одежды, всевозможного ремонта, организации отдыха трудящихся. Это — не просто отрасли, призванные выполнять план, а служ-

бы, непосредственно имеющие дело с людьми, со всем разнообразием их вкусов, с человеческим настроением. Сводить их работу только к процентам выполнения плана и прибыли, видимо, нельзя».

А почему бы и кинематографу не попробовать внести свой вклад в разработку обоснованных стандартов и нормативов качества обслуживания? Бытового, транспортного, торгового, коммунального...

И, наконец, третий комплекс проблем — проблемы нравственного порядка. Сфера обслуживания — это прежде всего контакты и взаимоотношения между людьми. Мы обращаемся к кассиру, продавцу, таксисту, мастеру ателье, просим у них совета и сами нередко советуем им многое. Тот же продавец — сегодня воспитатель. Он воспитывает своим примером. Видимо, не будет домыслом, если мы скажем, что грубость, невнимание у некоторых заимствованы из сферы обслуживания. На наш взгляд, очень интересный результат мог бы получиться, возьми кинематограф на себя смелость вмешаться в спор, не раз вспыхивающий на страницах газет: «Что такое чаевые — взятка или вознаграждение за отличную работу?»

А разве не увлекательно для документалиста-исследователя понаблюдать, скажем, за жизнью курортного города, где подавляющее большинство жителей занято в сфере обслуживания. Или присмотреться к тому, как род занятий отражается на интересах людей?.. Каков социальный микроклимат в таком коллективе?.. Вопросы не праздные. В результате научно-технической революции растет число занятых в сфере услуг. К примеру, за десять лет в Белоруссии число работников службы быта возросло почти в три раза! Кто приходит сюда? На каких традициях коллектива воспитывается молодежь? Довольна ли она выбором профессии? Пожалуйста, разве это не темы для кинопублицистики?

Говоря о нравственном аспекте проблемы услуг, поневоле задаешься мыслью о том, какую большую роль смог бы играть кинематограф в пропаганде передового опыта обслуживания, в воспитании культуры у работников бытовой сферы, которой им порой так не хватает. Нам представляется, что во всех учебных заведениях, готовящих работников сферы услуг, должны в обязательном порядке демонстрироваться фильмы о правилах хорошего тона, о культуре речи, о культуре обращения. Но сначала, конечно, эти фильмы надо создать.

Позарез нужны учебные фильмы о передовом опыте в системе обслуживания. Пойдет только на пользу, если люди наглядно увидят, как и благодаря чему добились успехов в обслуживании киевский «Свитанок», «Невские зори» Ленинграда, другие предприятия.

Словом, проблем немало. Сложных, злободневных, интересных. Но тщетно искать их в тематических планах производства документальных и научно-популярных фильмов на нынешний год. Для двух с половиной десятков киностудий страны, создающих их, сфера быта по-прежнему остается «белым пятном» и на 1971 год.

Между тем документы партийного съезда заставляют критически посмотреть на проделанную работу, на ранее составленные планы, внести дополнения к ним, в корне изменить отношение к сфере быта.

Зорче должен видеть новое документальный кинематограф. Как уже говорилось, запросы наших трудящихся стали более разнообразными, у нас успешно развивается индустрия службы быта, внедряются новые формы торговли. Каждый из нас прежде всего чувствует это на себе. Приятнее, скажем, зайти в «Универсам», быстро купить все, что нужно сегодня для дома, чем с испорченным настроением шагать из одного магазина в другой, стоять в ожидании, когда продавец посчитает за покупки. «Универсам» — только один пример, характерный для облика магазина наших дней. А сколько таких в современной жизни, оставшихся не замеченными в документальном кино, не включенных в творческие планы?

У документалистов все более крепнет дружба с людьми труда, с теми, кого мы называем гордо «наш современник». В этом году нас, кинозрителей, ждут встречи со сталеваром и ткачихой, с шахтером и хлеборобом, с учителем,

строителем, врачом, поэтом. Журналисты экрана используют при создании социального кинопортрета современника разнообразную жанровую палитру: киноочерк, репортаж, исследование, проблемный фильм. И здесь уместно напомнить, что не менее почетны в нашей стране и профессии продавца, повара, инженера службы быта, слесаря домоуправления. Среди них тоже трудятся замечательные люди, отмеченные и уважением и наградами. Пора и о них рассказать с экрана, создать киноочерки, репортажи или исследования. А пока что мы можем назвать лишь один фильм, заявленный Ленинградской киностудией,— «По ту сторону прилавка»...

Не будем упрекать ленинградцев в том, что пользуются они привычными, но несколько устаревшими представлениями. Сегодня наша торговля отказывается от прилавков, им на смену идут самообслуживание и другие современные формы. Кстати, в самом Ленинграде немало сделано именно в этом направлении. Но если вести речь о замысле фильма, он вызывает интерес. Он расскажет «о нужной и по-своему интересной профессии продавца, об одном обыкновенном дне одного обыкновенного магазина, в котором работают любящие свое дело, доброжелательные люди».

В Отчетном докладе ЦК КПСС, с которым выступил на XXIV съезде партии Генеральный секретарь ЦК товарищ Л. И. Брежнев, подчеркивалась необходимость повышения общественного престижа работающих в сфере обслуживания людей. Общественного престижа! Возможности у кино тут наиогромнейшие. В полный рост показать советского человека, занятого в сфере обслуживания, — это ли не тема для киновыступления, исследования, творческих раздумий? В чем же «загвоздка»?

Не секрет, сейчас профессии продавца или, скажем, повара, официанта мало популярны. Считается, что работать в магазин или в столовую идут люди, не сумевшие правильно выбрать дорогу в жизнь, «неудачники». Откуда это пришло? Почему бытует такое мнение? Остро переживают родители, что их сын или дочь «выбрали не ту дорогу».

Вспоминается такой случай. В одной из московских школ дети писали сочинение на милую учительскому сердцу тему: «Кем быть?» Двадцать девять мальчишек и девчонок искренне делились своими мечтами. Они хотели стать космонавтами, строителями, моряками, врачами, хоккеистами, актрисами. А Сережа написал: «Когда вырасту, стану обязательно поваром». И еще доверительно сообщил, что умеет варить борщ и научился делать омлет.

За сочинение Сережа получил пятерку, но вместо радости оно принесло мальчику одни огорчения. Переполошились родители. Их это не на шутку встревожило: «А вдруг у мальчика все серьезно? Поваром? Никогда!»

Думается, что в столь неприветливое отношение к очень нужным профессиям «свою лепту» внесли и работники кино.

В сфере обслуживания, конечно, встречаются разные люди. Эти «разные» нередко попадают под сатирическое пламя «Фитиля», которое жжет болезненно. Но это пламя касается и авторитета самой профессии, вызывает у зрителей порой скептическое к ней отношение. Пусть правильно поймет нас «Фитиль»: мы не за то, чтобы он вынес бикфордов шнур за пределы сферы быта. Недостатки здесь есть, и выступление против них обязательно.

Но... «Фитилю» — фитилевое, а кинодокументалистике в целом — все многообразие нашей жизни. Если уж честно сравнить, кому труднее искать героя, то надо признать — «Фитилю». Его «герои» — исключение из наших общих правил. Все-таки абсолютное большинство продавцов, таксистов, официантов, слесарей домоуправлений — люди добросовестные, честные. Они пользуются уважением.

Сфера обслуживания сейчас остро нуждается в притоке молодых кадров. Выбор профессии не обходится без советов — родителей, школы, общественности. В том числе и кино. Не раз приходилось встречать юношей и девушек, которые окончательно утверждались в правильности выбранного пути, посмотрев умную киноленту. Документалисты и сейчас могли бы стать добрыми советчиками молодежи.

Любой совет основывается на примерах из жизни. На языке кино это означает — найти сюжет. Вот лишь несколько фактов — отправных пунктов для кинорассказа.

За годы девятой пятилетки по комсомольским путевкам в торговлю и потребкооперацию придет не менее миллиона человек, в бытовое и коммунальное обслуживание — пятьсот тысяч комсомольцев и молодежи. Как сложится судьба одного из этих полутора миллионов? Кто станет его учителем? Полюбится ли профессия? Какие возможности открывает сфера обслуживания для дальнейшего роста? На все эти вопросы может ответить кинематограф.

Однажды во дворе московского дома мы увидели группу молодежи, которая что-то бурно обсуждала. Спор разгорался не на шутку.

— Сергей поступил правильно. Школу закончил с золотой медалью — и стал учиться на официанта. Такое у парня призвание.

Речь шла, как мы поняли, об официанте из Киева Сергее Сказкине, о котором рассказала газета «Комсомольская правда». Интересно, что повлияло на его выбор? Однажды совершенно случайно он попал в качестве зрителя на конкурс молодых официантов. Представление о профессии было самое смутное. То, что показали участники конкурса, было настоящим искусством. И он решился. И сейчас не жалеет.

Возьмите заводскую столовую. В Жданове, на металлургическом заводе «Азовсталь», мы видели, как быстро, с улыбкой обслуживали девушки в белых косынках рабочую смену.

Когда поток схлынул, мы тоже подошли к ним с подносом. Спросили:

— Вкусно?

— У нас невкусно не готовят. Не хуже, чем у вас дома.

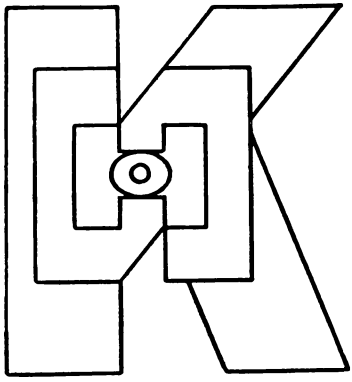
Не хуже, чем дома... За этими словами — огромный труд. Чтобы готовить по-домашнему вкусно, надо любить свое дело, любить тех, кому предназначен обед.

Универмаг. Человек ищет модный, недорогой костюм. Кто поможет ему? Внимательно выслушивает покупателя продавец. Затем ведет показывать товар. Так и должно быть. Довольный уходит покупатель, благодарит:

— Спасибо за консультацию.

И не догадывается, что его обслуживал не просто продавец, а продавец-консультант — и по знаниям и по профилю работы. У старой профессии — новые черты «характера». Разве это не достойно внимания кинопублициста? Разве это не его «насущный хлеб»?

Кинематограф и сфера обслуживания... Пока что нет между ними тесных творческих связей. Но хочется верить — будут! Будут фильмы о наших современниках, которые повседневно окружают нас своей заботой, на экране появятся острые проблемы и дискуссии, исследования и репортажи. Документальное кино — это своеобразный документ эпохи, жизни нашего общества. Профессиональная гордость обязывает документалистов идти в ногу со временем — ни в коем случае не в хвосте событий.



Взыскательность к себе

Т. Левчук

Не случайно сразу же после XXIV съезда КПСС мы, кинематографисты, с повышенным, я бы сказал — придирчивым чувством ответственности перед народом, перед партией подвергаем глубокому анализу свои творческие и производственные дела. Мы стремимся укрепить традиции, созданные нашим предыдущим опытом. Но прислушиваемся к требованиям сегодняшнего дня, размышляем о взыскательности к себе, к искусству.

О творчестве украинских деятелей кино шла речь и на II Всесоюзном съезде кинематографистов СССР. И — странное, казалось бы, дело — с трибуны нашего всесоюзного кинематографического форума, из доклада Л. Кулиджанова и ряда выступлений, из статей в печати явствует, что новые украинские фильмы находят общественное признание, а в то же время мы сами, кинематографисты Украины, исполнены беспокойной требовательности к своим свершениям, многим не удовлетворены в нашем хозяйстве. Именно об этом ясно свидетельствует статья Н. Мащенко, украинского кинорежиссера, опубликованная в предыдущем номере журнала «Искусство кино».

Спору нет, каждый из нас вносит свою личную эмоциональную окраску в подход к тем или иным явлениям творческой жизни. У одних преобладает чувство радости и удовлетворения, что мы наконец-то вышли из длительного периода трудной борьбы за новые творческие рубежи и теперь, ничуть не ослабляя напряжения, поднимаемся к еще более значительным свершениям. У других доминирует, как у Мащенко, страстное нетерпение, желание, как можно скорее покончить с каким бы то ни было отставанием в общем строю советского искусства. И это нетерпение можно понять: слишком уж долго нам приходилось мириться с половинчатыми успехами, часто терпели мы поражения явные и скрытые.

Однако, каковы бы ни были те или иные индивидуальные подходы к оценке сделанного, главный критерий, которым все мы руководствуемся, сформулирован в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду, где товарищ Л. И. Брежнев сказал о необходимости большей принципиальности в оценке явлений искусства, о сочетании взыскательности с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей.

Было бы неверно на нынешнем этапе, бесспорно насыщенном разнообразными по силе и по степени завершенности творческими достижениями украинских киномастеров разных поколений, устраняться от критики. Творческий Союз кинематографистов Украины настойчиво стремится проводить твердую принципиальную линию в своей повседневной воспитательной работе.

Публикацией статьи Т. Левчука, первого секретаря Союза кинематографистов УССР, редакция продолжает обсуждение проблем украинского киноискусства, начатое кинорежиссером Н. Мащенко («Искусство кино», 1971, № 7).

Мы исходим из того, что значительность работы каждого творческого коллектива, каждого художника определяется прежде всего идейной и художественной зрелостью, целеустремленностью и общественной активностью, верностью ленинским принципам партийности и народности искусства.

Для того чтобы дать более наглядное представление о масштабности нашего творчества и наших растущих связей с кинозрителями, позволю себе напомнить о том, что еще совсем недавно пресса правомерно ограничивала перечень наших лучших фильмов такими произведениями, как «Тени забытых предков», «Наш честный хлеб», «Гадюка», «Верность», «Язык животных» и немногими другими. Сегодня к ним прибавились фильмы юбилейного, ленинского года — «Революции полководец», «Почтовый роман», «Семья Коцюбинских», «Иду к тебе, Испания!..», «Комиссары», «Хлеб и соль», «Городской романс», «Шахтерский характер», «Путь к сердцу». Многие из этих фильмов были названы в докладе Л. Кулиджанова, в выступлениях на II Всесоюзном съезде кинематографистов и в нашей прессе.

На экраны начинают выходить картины, которые, на мой взгляд, возвещают о продолжающемся подъеме украинской кинематографии. Для нас принципиально важной является положительная оценка зрителями нового фильма Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной», о котором свое хорошее слово уже сказали многие критики и органы печати.

Так, украинская республиканская газета «Радянська Україна» в большой рецензии «Утверждая гармонию правды и красоты» писала: «Новый фильм довженковцев «Белая птица с черной отметиной», ныне вышедший на экраны республики, продолжает эти традиции украинского кино (речь идет об изображении в фильмах Довженко, Ивченко и других мастеров темы исторического воссоединения украинского народа в едином советском социалистическом государстве.— *Т. Л.*). Его создатели (авторы сценария Ю. Ильенко и И. Миколайчук, режиссер Ю. Ильенко), не преуменьшая сложностей политической борьбы, раскрывают неминуемость победы сил социального прогресса, большое историческое значение этой победы для украинского народа».

И далее читаем в той же статье: «Фильм «Белая птица с черной отметиной» безусловная удача нашей кинематографии. Он принесет большую пользу в работе партийных организаций по коммунистическому воспитанию трудящихся, особенно в западных областях нашей республики» («Радянська Україна» от 12 мая 1971 года).

А. Караганов в «Красной звезде» от 11 мая назвал эту картину «поэтически-проникновенно изображающей народную жизнь и ставшей приговором националистам-бандеровцам...».

А Л. Кулиджанов в своем докладе сказал: «В «Белой птице» языковая изобретательность талантливого мастера, его умение быть поэтом экрана служат раскрытию правды народной жизни».

Аналогичных отзывов много, и это говорит о том, что борьба за разнообразие и богатство форм и стилей на базе социалистического реализма в украинском кино начинает приносить свои плоды на главном направлении, активно способствует образному воплощению на экране нашей действительности. Современная тема завоевывает в украинском киноискусстве прочное место. Однако от требовательных оценок, от взыскательного отношения к тому, что делается нами, никакие удачи нас не освобождают.

Отнюдь не отводя критики от режиссерского «цеха», я хочу сосредоточить внимание на извечной сценарной проблеме. Мне пришлось недавно выступать перед украинскими писателями, к чести которых надо сказать: на своем недавнем писательском съезде они, наши братья по творчеству, не уклонились от той ответственности, которую литература несет за состояние дел кинодраматургии. Нас, украинских кинематографистов, объединяет с писателями многолетняя дружба.

Я бережно храню в своем архиве среди других старых изданий один московский киножурнал середины 20-х годов, в котором Хрисанф Херсонский рассказал о посещении

Одесской кинофабрики. Много строк в этой корреспонденции уделено единственному тогда в этом коллективе писателю — Юрию Яновскому: он был и редактором, и сценаристом, и художественным руководителем постановок, и консультантом начинающих...

А сегодня? Сегодня в украинском кино активно работают и многие маститые писатели (А. Корнейчук, О. Гончар, М. Стельмах, А. Левада, Ю. Збанацкий, Н. Рыбак, К. Кудиевский, И. Драч, П. Загребельный, В. Земляк и другие), и некоторая часть литературной молодежи (В. Коротич, Б. Загорулько, Ю. Щербак и другие).

Почему же на наших собраниях да и в повседневной деловой практике нередко заходит речь о драматичном положении в кинодраматургии? Я остановлюсь на этом вопросе, хотя заранее оговариваюсь: сценарная проблема до такой степени не нова, что невольно есть опасность повториться. Постараюсь сказать только о том, что, на мой взгляд, реже бывает предметом обсуждения,— об угрожающей опасности своеобразного «самотека» в планировании и создании новых сценариев и фильмов. Лучше всего это видно на конкретных примерах из практики последних лет.

Мы, кинематографисты, до сих пор не создали масштабного фильма о героическом партизанском движении на Украине, сыгравшем столь значительную роль в битве с фашизмом. Когда был закончен фильм «Два года над пропастью», меня, режиссера этого фильма, буквально засыпали письмами, предложениями, требованиями: продолжить рассказ о подпольщиках в городе-герое Киеве в годы Великой Отечественной войны, не ограничиваться односерийным фильмом о легендарном герое Иване Кудре. С такой же зрительской заинтересованностью столкнулись и другие постановщики фильмов на аналогичные темы (В. Ивченко, Ю. Лысенко, А. Швачко и другие). В свое время предпринимались попытки экранизировать известную книгу П. Вершигоры «Люди с чистой совестью». Безвременная смерть писателя-героя прервала эти попытки, но пора уже вернуться к этому произведению.

У нас нет полноценного, написанного языком современной кинодраматургии сценария о партизанском движении. Это, конечно, нелегкое творческое дело, и я отнюдь не сбрасываю со счетов усилия В. Собко, С. С. Смирнова, В. Земляка и ряда других авторов, сценарии которых используют локальные, часто новеллистические сюжеты великой партизанской темы. Но большого, масштабного кинодраматического произведения об украинских героях-партизанах нет до сих пор. Между тем создание нашими коллегами на «Мосфильме» многосерийной эпопеи «Освобождение» убедительно говорит о том, что эта задача по плечу советской литературе, и можно полагать, что коллективный опыт работы над сценарием «Освобождение» указывает путь для решения стоящей перед нами задачи.

И еще о пагубности «самотека». Украинский писатель, бывший фронтовик В. Кондратенко написал с большим знанием материала сценарий о выдающемся советском полководце Ватутине, памятник которому сооружен на днепровских склонах в Киеве. Сценарий В. Кондратенко в отрывках был напечатан в газете «Красная звезда», потом его напечатал один из украинских журналов уже полностью. Военные историки высоко оценили это произведение, отметили правдивость обобщенного художественного рассказа о великой битве под Киевом. Есть режиссеры, которые заинтересованы в постановке фильма по этому сценарию. Однако главная редакция Киевской киностудии имени А. П. Довженко по каким-то своим соображениям отказалась от серьезной работы с автором-писателем. Сценарий пока что лежит, как говорится, под сукном.

Увы, сколько таких сценариев перекочевало в архивы киностудий из-за несовершенства планирования. И тут нельзя не признать, что и Союз кинематографистов Украины, и республиканский Комитет по кинематографии, и киностудии Киева и Одессы еще не влияют активно на формирование тематических планов и их реализацию, на воспитание у каждого работника кинематографии

чувства личной ответственности за дела всего украинского кино.

Наиболее серьезно это сказывается на тематическом планировании в Одесской киностудии. Легковесная пестрота свойственна и, к сожалению, свойственна по сей день тематическим планам этого творческого коллектива, где работают бесспорно одаренные мастера кино (П. Тодоровский, К. Муратова, Р. Василевский, С. Говорухин и другие). Здесь не всегда обоснованно и продуманно подбирают литературные произведения для экранизации. Как известно, именно здесь появился на свет фильм «Опасные гастроли», снискавший себе печальную славу. В творческой среде Одесского отделения нашего союза не выработано принципиальное отношение к созданию фильмов яркого национального характера, к использованию национальных мотивов в творчестве. Все эти вопросы были в центре внимания партийно-творческой конференции кинематографистов Одессы, проведенной Одесским отделением Союза кинематографистов и дирекцией студии в июле 1971 года.

Я так подробно остановился на вопросах тематического планирования, ибо убежден, что путь к решению сценарной проблемы в целом нужно искать именно в кругу этих вопросов. Разумеется, планировать нужно не абстрактные темы, а реальные замыслы, подкрепленные конкретными, талантливыми «исполнителями», то есть писателями, кинодраматургами.

Пусть меня объявят ретроградом и консерватором, но я уверен: фундаментальные художественные открытия начинаются с сюжета. И путь к подлинному успеху у народного зрителя начинается здесь же. Сюжет — это вечно зеленое дерево, сбрасывающее старые листья, снова и снова ветвящееся все более прекрасной кроной. Сюжет — это прежде всего неповторимость, а кино требует неповторимости. И еще: сюжет — это мобилизация зрительского внимания, возбудитель активного восприятия фильма.

Я вовсе не противопоставляю сюжетосложение мастерству художественного, образного языка в сценарии. Но труд над языком будет плодотворен лишь тогда, когда писатель (кинодраматург) нашел сюжет, разработал конструкцию будущего фильма и затем (или одновременно) воплотил драматический конфликт, «материализовал» его языковыми средствами. Мне бывает почти физически больно, когда я, режиссер, репетируя с актером, вижу, что сценарий не дает талантливому артисту яркого драматического материала для создания полноценного образа.

В настоящее время украинские кинорежиссеры, не жалея сил, упорно работают (или, как принято говорить в кино, «дорабатывают») с авторами-литераторами над сценариями о нашем современнике.

Я горячо надеюсь, что В. Ивченко, П. Загребельный и А. Сацкий окажутся победителями в своей интересной работе над сценарием «Лавры», где сегодняшний завод и его люди предстают перед нами в сложном сплетении поисков и свершений. Режиссер В. Денисенко по собственному сценарию снимает фильм «Озарение», героями которого являются исследователи, современные биологи, рвущиеся к новым открытиям. Молодой режиссер В. Толмачев снимает фильм «Синее небо» по сценарию П. Неверова, и снова в центре сюжета — современники, ученые медики.

Вполне закономерен пристальный интерес украинской кинорежиссуры к ученым — физикам, биологам, медикам. Но никак нельзя признать закономерным, что недостает сценариев, в центре которых — образы рабочего и колхозника. Я не хочу сказать, что такие фильмы не запланированы (в портфеле студии есть новые сценарии О. Гончара, И. Муратова, Б. Загорулько и других), но их непростительно мало.

Проведенные нами во всех областях Украины народные кинофестивали и тематический кинофестиваль в городе Жданове «Человек труда на экране» лишний раз подтвердили, что наш многомиллионный зритель кровно заинтересован в идейном и художественном совершенстве наших фильмов. От нас ждут картин о великом подвиге

трудового народа. Так, в своем письме к кинематографистам Украины металлурги Жданова настоятельно просят создавать больше новых художественных фильмов о нашем славном рабочем классе — строителе коммунизма.

Союз кинематографистов Украины видит, что и здесь перед нашим союзом обширное поле деятельности. Мы не вправе оставлять своих товарищей ни в радости, ни в печали, ни в счастье творческого успеха, ни в беде просчетов. Мы обязаны направленно воздействовать на дальнейшее развитие киноискусства.

Вместе с учеными, философами, психологами, журналистами, социологами мы в республике кропотливо подготовляем научно-творческую конференцию о психологии творчества, где в центре внимания будут поставлены поиски художественного образа современника.

Это не первая конференция, которую проводит Союз кинематографистов Украины. Только в последние годы мы организовали дискуссии на темы: «Человек в жизни, философии, в кино», «Неравнодушная природа» (по книге С. М. Эйзенштейна), «Творческие традиции Довженко и современный кинематограф», «Кино и дети», «Украинские мультипликаторы в 1970 году», «Укртелефильм-70», «Резервы кинопроизводства», «Кинофикация, кинопрокат, кинокритика и творцы фильмов» — этот перечень можно было бы продолжить.

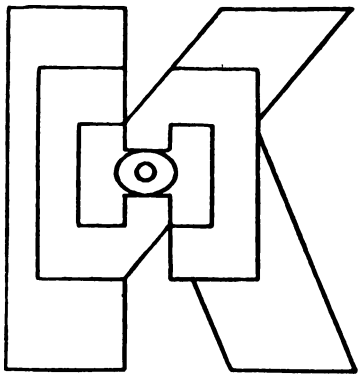
На симпозиуме о Довженко прозвучали интересные речи наших друзей из Варшавы, Праги, Берлина, Парижа, Белграда, Лондона. На вечерах о современной кинорежиссуре с жаром и ораторским блеском выступали Сергей Параджанов, Владимир Денисенко, Юрий Ильенко. Им есть о чем сказать. Они заслужили право на большой разговор. Ведь никто из нас не рассматривает избранный им индивидуальный творческий путь как общеобязательный и никто никому ничего не навязывает! Всех нас навсегда сплотил и объединил метод социалистического реализма.

И это относится не только к старшим, так сказать, к закаленным в творческой борьбе художникам, но и к молодежи. А молодых творческих кадров в украинском кино теперь большинство. За последние годы украинские киностудии почти полностью обновились. Перечень имен молодых украинских режиссеров, операторов, художников, актеров, интересно заявивших о себе, занял бы много места.

Надо признать, что комиссией теории и критики Союза кинематографистов СССР, как и редакциями журналов «Искусство кино» и «Советский экран», сделан заметный шаг навстречу национальным кинематографиям. И это нам крайне необходимо. Пристальное изучение проблематики нашего многонационального киноискусства не может быть исчерпано тем, что было сделано киноведением и кинокритикой в прежние годы. Мы считаем своим долгом хранить как зеницу ока завещанную нам А. П. Довженко самобытность украинского кино, которая в последние годы ярко проявилась в ряде новых произведений. И ждем от критики постоянного теоретического осмысления нашего труда, взаимопомощи.

Показать жизнь советского человека во всей ее многогранности, духовном богатстве — священная обязанность не только кинематографистов Украины. И нет сомнения в том, что, опираясь на исторические документы XXIV съезда КПСС, славная семья кинематографистов Советского Союза уже в ближайшие годы ответит нашему «заказчику» — народу созданием полнокровных характеров героев-современников.

Киев



От прозы к фильму

Беседу ведет и комментирует
Л. ЯГУНКОВА

Василий Шукшин

В те дни Шукшин был, что называется, «в простое», если можно сказать так о человеке пишущем, думающем, рвущемся к работе. Он не был занят постановкой фильма. Не было у него определенного кинематографического замысла, а, может, и был, но еще не сложился окончательно, и Шукшин предпочитал до времени им не делиться.

Но в такие паузы художник обдумывает свое житье и свое будущее. Все ему интересно — и ты ему интересен, и твои вопросы, и твои мысли. А попробуй, подойди к тому же режиссеру на съемке или в монтажной — каким бы ни был он чутким и внимательным, все равно где-то в глубине души пошлет тебя подальше и будет прав — не мешай. От тебя может быть прок лишь в том случае, если ты вмешательством своим хоть чуточку поможешь ему; то ли подтвердишь правильность принятого им решения, то ли подтолкнешь к новым поискам.

Я не принадлежу к числу друзей Шукшина и вряд ли рискнула бы подойти к нему на съемочной площадке. Но разговор с ним мне нужен, интересен. Для меня — да только ли для меня? — Шукшин явление редкое, поистине замечательное. Это художник исключительной цельности, поглощенный утверждением своей эстетической и нравственной программы в разных формах и видах творчества. Писатель, кинорежиссер, киноактер, он, мне кажется, стремится к максимальному сближению всех своих творческих «ипостасей», не разделяет свою литературную и кинематографическую практику, а ощущает экран и книгу как равно необходимое ему. Литературная работа дает посыл к замыслу новых фильмов — и так из года в год.

Как же реализуется на экране шукшинская проза, как воплощается в кино глубинный смысл его добрых и раздумчивых рассказов? Доволен ли сам Шукшин кинематографической автоинтерпретацией своих литературных произведений?

С такими вопросами я и иду к Шукшину. Не уверена, что разговор наш завяжется вокруг этих вопросов, но не беспокоюсь об этом. Ответит — ответит, а не ответит — значит, состоится беседа о чем-то другом. Мало ли о чем: например, о его новой прозе — в «Сибирских огнях» недавно опубликован роман Шукшина «Я пришел дать вам волю» (не путать с одноименным сценарием). Есть и другая, особая тема — актерская: Шукшин только что вернулся из Ленинграда, где пробовался на одну из ролей в фильме В. Трегубовича по роману К. Седых «Даурия». В общем, пусть разговор сложится сам по себе.

Едва мы садимся за стол — не рабочий, обеденный — как появляется композитор Н. Каретников. Он приехал «за песней», за старинной, сибирской, разбойничьей. Песня нужна для картины, которую ставит на «Мосфильме» режиссер Л. Головня по роману Шукшина «Любавины». И пока Шук-

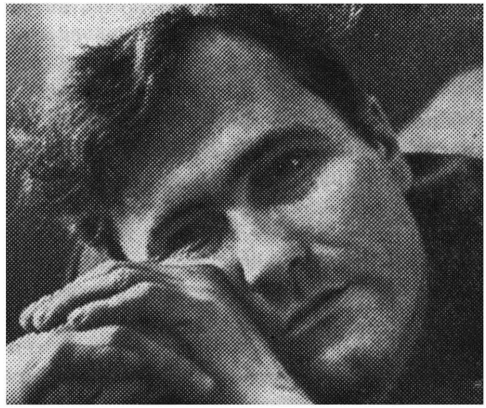
шин поет — а поет он «всерьез», так что изменилось, словно осунулось и потемнело его лицо, и сразу видно стало отличного актера, — я думаю, отдал бы Шукшин другому режиссеру свои рассказы с той же легкостью, с какой он отдал «Любавиных»? Вряд ли. «Любавины» — из ранних его произведений. И не из лучших. Иное дело — шукшинские рассказы, их он экранизирует сам.

Когда-то И. Пырьев говорил мне: будь он писателем, запретил бы экранизировать свои произведения. Если и разрешил бы, то лучшему другу, брату. Человеку, с которым — одно дыхание, одно сердце. А скорее всего сам попытался бы привести на экран своих героев. Окончил бы режиссерский факультет, овладел кинематографической спецификой и попытался обойтись без посредников между собой и зрителем.

Мне кажется, именно так и поступил Шукшин. Он выбрал кинорежиссуру, как необходимое творческое подспорье и как продолжение своего главного в жизни дела. Так я думаю.

И чтобы удостовериться в этом предположении, я задаю ему вопрос: зачем писателю стремиться к экрану? Момент для того, чтобы спросить об этом, — самый подходящий. Только что спетая Шукшиным песня настроила нас на задушевный, доверительный лад. А, может, дело не только в песне? Все-таки учились в одном институте...

— Скажите, кто из писателей откажется выступить со своей программой перед многомиллионной аудиторией? — вопросом на вопрос ответил Шукшин. — Какой писатель откажется войти в самый тесный контакт с публикой, которая тут же, не сходя с места, дает ему доказательства своего одобрения, понимания, сочувствия (или недоумения, непонимания), заставит его взглянуть на себя самого со стороны такими требовательными, испытующими глазами, какими отроду не приходилось ему смотреть на себя. Какой художник откажет себе в искушении предстать перед таким судом, чтобы познать самого себя?



Василий Шукшин

Я впервые понял силу ответных реакций зрителей, когда поставил фильм «Живет такой парень».

Конечно, режиссер, как художник, принадлежит другому искусству, нежели писатель, а в силу этого обладает и иными возможностями. Но его творческий метод, его взгляд на мир может и должен совпадать с взглядом и методом писателя, которого он экранизирует. Если понимают режиссера — понимают и писателя. Вынося свой рассказ на экран, я проверяю правильность своего метода в искусстве.

Однако метод методом, а ведь в кинематографе есть своя система условностей. Я где-то слышал такое утверждение: совершенный перевод стихотворения с одного языка на другой практически невозможен; каждая удача является счастливым исключением, только подчеркивающим правило. Ну, а экранизация? Тоже перевод с одного языка на другой. То, что представляется удачным в литературе, для кинематографа зачастую не годится.

Это можно заметить уже по тому, как ведет себя писатель в кинематографе и режиссер в литературном соавторстве. Писатель в кинематографе, если он еще малоопытен

в качестве кинематографического автора, отстаивает каждое свое слово. Он справедливо считает, что слово лучше всего говорит о его писательской индивидуальности. Он борется за слово-ремарку, забывая, что авторская речь в кино — вспомогательное средство. Он наделяет речью своих героев, но в фильме речь зазвучит, перед зрителем появится актер. Писатель подчас не понимает, что одно и то же слово, то самое, которое он отстоял в нелегкой борьбе с режиссером, трижды будет звучать с разным значением, если его произнесут три разных актера. Это понимает режиссер. Зато режиссер часто не чувствует, что слово—образ. Такого режиссера всегда подстерегает опасность схематично определить явление, только назвать событие или предмет. Поэтому сценарий, написанный таким режиссером, лишен плоти. Это скорее руководство к действию, нежели собственно художественное произведение.

Литература, по-моему, прекрасна тем, что позволяет художнику без околичностей заявить о своих чувствах. Прямое выражение авторских чувств звучит в литературном произведении откровением в силу интимности самого процесса чтения. Иное дело — театр, кино. Попробуйте вложить авторский самокомментарий в уста героя. Герой станет чтецом. Даже в проникновенном актерском исполнении прямая авторская речь может показаться декларацией, а декларативность и психологизм плохо уживаются вместе...

— Но, наверное, мало-помалу у литератора, ставшего режиссером, набирающего профессиональную высоту, образуется своего рода навык, спасительная привычка легко и безбоязненно переходить на язык кино, перестраивать при этом литературные образы, содержание которых невозможно исчерпать в простейших предметных воплощениях и в зрительных ассоциациях?

— Этого мало...

Да, думаю я, Шукшину мало зорко подмеченных им же, писателем, и им же, режиссером, с максимальной точностью перенесенных на экран житейских подробностей интерьера, мало ему по-шукшински неповторимого и тоже очень зорко увиденного пейзажа — всех этих туманных речных плесов, деревенских улочек, маленьких освещенных окошек, прорезающих вечернюю тьму; ему мало и отличного во всех оттенках воспроизведенного диалога, когда с подкупающей точностью зазвучат интонации, характерные для шукшинских стариков, для молодых, но уже донельзя озабоченных женщин и беспокойных «странных» людей, которым вечно не хватает в жизни чего-то важного, своего, особенного. Другому кинематографисту всего этого было бы более чем достаточно, а Шукшин, экранизируя свои рассказы, ищет еще и событийных ассоциаций, которые полнее передавали бы то, что таится в глубине его прозы, то, что есть в нем самом. Отсюда и обязательное усложнение событий, и новые действующие лица, возникающие в фильмах-экранизациях, осуществленных Шукшиным.

И, словно угадав мои мысли, Шукшин кивает:

— Мне надо делать кино. А в кино нужен... как бы это сказать... «шлейф событий». Не подумайте только, что я говорю о «закрученном сюжете», о калейдоскопе происшествий. События-то могут быть самые заурядные, ничем особенно не примечательные, но они должны постоянно сопутствовать главной мысли, работать на нее все полтора часа экранного времени. Я изменил этому принципу в «Странных людях» — и фильм не получился, развалился на куски... Вот постойте-ка...

Он выходит в соседнюю комнату и приносит несколько листочков, исписанных его крупным размашистым почерком.

— Я написал тут кое-что о «Странных людях». Если хотите — посмотрите...

Вот что написано Шукшиным о его последней картине, написано неторопливо и тщательно, с небольшими помарками — аккуратно обведенными и заштрихованными строчками: видно, писалось все это неторопливо и обстоятельно.

«Фильм «Странные люди» не принес мне удовлетворения. Я бы всерьез, не сгоряча назвал бы его неудачей, если бы это уже не

сделали другие. Разговор со зрителем не состоялся. Фильм плохо смотрели, даже уходили. Так работать нельзя. Это расточительство.

Теперь я, пожалуй, разберусь, что случилось с фильмом. Кажется, я в состоянии это сделать.

Я пошел от писательского сборника. В литературе мне больше интересен сборник писателя. С моей точки зрения, можно быть автором одного рассказа, одной повести, одного романа. Но быть автором сборника — это значит быть писателем или не быть им. Я думал, что в кино тоже так. Но в кино иначе. Опыт зрительских встреч с фильмом новеллистического построения равен нулю. Мое предупреждение в титрах, что это «три рассказа», не сработало. Его пропустили, скользнули глазом — и забыли. Зритель настроился на определенную историю, на определенных людей. Но едва он привык к героям первой новеллы, приготовился вникнуть во все происходящее с ними, новелла кончилась. Это было неожиданностью. Так возникло раздражение. Пока он собрался с чувствами для нового знакомства — прошла добрая половина второй новеллы.

Зрители не получили разбега для знакомства с героями. В литературе такой разбег гораздо меньше, а кинематографисту надо дать место для такого разбега. В этом отношении «Роковой выстрел» пострадал больше всего. Зрители не смогли взять разбег и не поняли героя — поняли только то, что мне, режиссеру, вовсе не дорого,— внешний рисунок образа. Про характер-притчу догадались немногие.

Я сидел в зрительном зале и казнился. Я, как никогда, остро почувствовал, что зрительский опыт — великая штука. Я пренебрег им — и разговора со зрителем не получилось. Я хотел сказать в этом фильме, что душа человеческая мечется и тоскует, если она не возликовала никогда, не вскрикнула в восторге, толкнув нас на подвиг, если не жила она никогда полной жизнью, не любила, не горела. Не вышло».

— Но ведь «Живет такой парень» и «Ваш сын и брат» тоже были в сущности фильмами новеллистического построения? — говорю я, дочитав эту исповедь. — Только там все новеллы были нанизаны на единый стержень.

— В том-то и дело. Почему я не сделал всех этих «Странных людей» жителями одной деревни? Чего, казалось бы, проще: поселить их на одной улице с председателем Матвеем Рязанцевым, ну, что ли, под его крылом... Может быть, тут и появился бы необходимый мне «шлейф событий»? Ведь не случайно же возник Чуйский тракт, по которому ехал от села к селу, от встречи к встрече Пашка Колокольников?! И не случайно трое героев моих рассказов, абсолютно не связанных между собой — Степан, Игнат, Максим,— стали в кино родными братьями. Живи Чудик, Бронька, Матвей Рязанцев в одной деревне — может быть, они как-то объяснили бы друг друга, помогли понять все, что осталось за кадром, — главную мысль, во имя которой были написаны рассказы «Чудик» и «Миль пардон, мадам»...

— Наверное, из литературной новеллы прямо и непосредственно кинематографическую не сделаешь. Нельзя же в экранной новелле подвести черту под всем повествованием так, как это сделано в рассказе «Чудик». «...Звали его Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе. Обожал сыщиков и собак. В детстве мечтал быть шпионом».

— Это еще не самая большая потеря, — говорит Шукшин. — Главная опасность экранизации в том, что в силу огромной образной насыщенности кинематографа все поведение такого персонажа, как Чудик, будет восприниматься зрителями скорее со знаком минус, чем со знаком плюс. При буквальном переносе на экран Чудик превратится в чудака уже не с большой, а с маленькой буквы. И чем эмоциональнее, выразительнее окажется актер, тем очевиднее будет искажение образа. Это я понимал. Потому Чудик и «освободился» на экране от всех своих чудачеств и уступил центральное место в новелле своему брату. Это произошло не по прихоти кинорежиссера, а по законам того

искусства, в которое, как в новую жизнь, перешли литературные герои. Литературный Чудик оказался в кинематографе попросту невозможен. Как невозможен и Бронька Пупков. В «Странных людях» я потерял их. Из всех трех литературных персонажей, чьи характеры мне хотелось показать в этом фильме, наиболее удался Матвей Рязанцев, герой рассказа «Думы». Образ этот стал удачей фильма не только потому, что особенности артистического дарования В. Санаева не расходятся со смыслом и интонацией самого повествования, но и потому, что образ Матвея Рязанцева одинаково органичен и для прозы и для экрана и не нуждается ни в каком особом кинематографическом переосмыслении.

«Странности» Чудика или Броньки передаются в литературе через ситуацию, для оценки которой очень важно незримое, но руководящее читателем отношение рассказчика. «Странность» же Матвея Рязанцева, которая заключается в близкой почти всякому человеку тревоге о будущем детей, в осмыслении пройденного жизненного пути, не нуждается ни в каком опосредовании, чтобы стать понятной читателю или зрителю.

Кинематографу нужны истинно кинематографические характеры, то есть такие, для восприятия и понимания которых не было бы нужды в особом авторском посредничестве. На экране герой сам о себе заявляет и сам себя исследует. Ни Чудик, ни Бронька не понятны, если за спиной у них не стоит автор. Но ведь мог же я наделить этим авторским отношением к ним, ну, скажем, того же Матвея Рязанцева... А что — он мужик умный... Знаете, я сказал это, а у самого прямо руки зачесались все это поставить. Там, в рассказах, есть ведь, за что зацепиться. Помните, председатель вызывает Броньку, грозит принять меры. А Бронька бормочет, не глядя ему в глаза: «Да, ладно... Да брось ты... Подумаешь!»... У нас в сценарии была даже такая сцена вначале. Потом мы от нее отказались. Скучно, ни к чему вроде. А представьте себе, как соединились бы сюжетно линии героев, будь на месте этого безликого председателя другой — Матвей Рязанцев! Как живой водой все бы сбрызнуло...

— Понятно, — соображаю я, — Матвей какой-то частицей своего существования поймет Броньку, непризнанного актера, свободно переходящего от реальности к фантазии, от сказки к яви. Он-то поймет, что это никакой не враль, не трепач, а лицедей. И нам даст понять. И сама фигура Матвея осветилась бы по-новому...

Смотрим с Шукшиным друг на друга, улыбаемся, фантазируем, чувствуем себя немножко соавторами. Потом Шукшин качает головой и отрекается от нашего мимолетного соавторства:

— Нет, Броньке эти переделки не помогли бы. А если бы и помогли, то в малой степени.

— Почему?

— Сейчас попробую объяснить. Вот меня упрекали в том, что Евгений Лебедев в «Роковом выстреле» изображает не момент артистического вдохновения, а клиническую картину навязчивой идеи. Грязный, обросший, залитый слезами, задыхающийся Лебедев — Пупков, изгиляющийся над самим собой, вносит совершенно иные акценты в образ знакомого читателям героя. Критики высказывали предположение, что режиссер Шукшин не управился по-хозяйски с актерским азартом Лебедева. Кстати, воспользуюсь случаем и скажу два слова о Лебедеве. Это — большой, умный художник. То обстоятельство, что его кинематографическая судьба неровная, не цельная, говорит о том, что он крупнее наших схем. Мы не знаем, что с ним делать, куда его девать. Неподдельна народность его дарования, которую мы еще не умеем в полной мере раскрыть.

Но давайте вернемся к монологу Броньки. Обратимся не к экрану — к литературному монологу. Обратите внимание, какие определения были привлечены в рассказе «Миль пардон, мадам!» для того, чтобы обрисовать состояние Броньки. И, следовательно, каков был, если можно так выразиться, арсенал Бронькиных выразительных средств. Вот рассказ:

«...Бронька весь напрягся, голос его рвется, то срывается на свистящий шепот, то неприятно, мучительно взвизгивает. Он говорит неровно, часто останавливается, рвет себя на полуслове, глотает слюну...» «Бронька кричит, держит руку так, как если бы он стрелял, — Ты смеялся?! А теперь умойся своей кровью, гад ты ползучий!!» Это уже душераздирающий крик. Потом гробовая тишина... И шепот торопливый, почти невнятный: «Я стрелил...» — Бронька роняет голову на грудь, долго молча плачет, оскалился, скрипит здоровыми зубами, мотает безутешно головой. Поднимает голову — лицо в слезах. И опять тихо, очень тихо, с ужасом говорит: «Я промахнулся».

Согласитесь, что все это было с абсолютной точностью передано в фильме Лебедевым — и свистящий шепот, и мучительный визг, и неровность речи, и душераздирающий крик, и зубовный скрежет. А в результате — «клиническая картина навязчивого состояния». В чем тут дело? Не в интерпретации Лебедева, навязанной режиссером, но в самой природе кинематографического зрелища, многократно усиливающей насыщенные краски литературного образа.

В своем рассказе я могу написать, к примеру, такую фразу: «На него было неприятно смотреть». Читатель, каким бы богатым воображением он ни обладал, воспримет ее умозрительно. Я могу пойти дальше — указать на неряшливую одежду, немытое лицо или, допустим, засохшую слюну на подбородке — все это может восприниматься читателем очень остро, но в то же время как бы отстраненно. В кинематографе же появление персонажа, одетого и загримированного в точном соответствии с литературным текстом, вызовет мгновенную отрицательную реакцию. Недаром некрасивых литературных героинь в кино играют привлекательные чем-то актрисы.

Я могу написать, что человек сбивался с невнятного шепота на хрип, мотал головой, заливался слезами, но если мне предстоит экранизировать написанное, то я не должен забывать, что на экране мой персонаж обретет плоть. И болезненные гримасы, размазанные слезы, перекошенный рот будут воздействовать на зрителя со всей силой реальности.

Все это для меня очень важно именно сейчас, когда я всерьез подумываю об одном герое, которого хватит не на один — на три фильма, потому что он — человек огромной судьбы.

— Степан Разин?

— Да. Разин — герой, чья личная судьба не принадлежит ни ему, ни историкам, ни художникам: она — достояние народа. Сколь способен любить Разин — столь сильна любовь народа, породившего его; сколь ненавистны Разину страх и рабство — столь же изначально прокляты они и народом.

Что сделало Разина народным героем? Редкая, изумительная, почти невероятная способность к полному самоотречению. Таких героев в истории человечества немного. Способный к самоотречению, он идет на смерть без страха и — живет в благодарной памяти людской, в песне, в легенде.

Но вот эта самая легенда будет стоять между мной и зрителем. Для меня-то Степан Разин — человек во плоти и крови. Не могу я изображать его стилизованным былинным добрым молодцем. А показать его таким, каким я его вижу, каким написан он в романе, — задача неимоверно трудная. Ведь придется нарушить сложившиеся представления, «разбить мечту» о легендарном герое. Как показать в Степане не только открытое, всем понятное, но и подспудное, подчас пугающее? И не только показать, но и объяснить? Вы читали роман? Убедил вас мой герой?

— Читала. По-моему, Степан, каким вы его написали, не из тех героев, которых принимаешь на веру. И мне нравится, что он обрисован как сложнейшая, противоречивейшая фигура. В его противоречиях — коллизии времени. Но для понимания всего этого читателю очень важно авторское посредничество, о котором вы говорили. Чем восполнит экран отсутствие автора-посредника? В романе образ Степана Разина создается чисто литературными приемами — сколько

там внутренних монологов, авторских отступлений. Потерять их — значит, по-моему, потерять и размах эпопеи и образ героя. Но вся эта принятая в литературе система опосредований для кинематографии, пожалуй, не годится. Разве что закадровый авторский комментарий, закадровые монологи — «старое, испытанное» средство...

— Нет, — почти перебивает Шукшин, обычно внимательно выслушивающий собеседника, — только не это. В кинематографе авторский голос сегодня утрачивает свою выразительность. Некоторые мысли — я говорю о больших, глобальных идеях — нельзя сводить к словесному изложению. Внутренний монолог киногероя подразумевает не закадровый голос, а определенный ряд зрительных представлений. В этом смысле какой-нибудь сто раз цитированный на экране ледоход говорит мне неизмеримо больше о чувствах героя, чем самый взволнованный и проникновенный актерский голос, звучащий за кадром.

Я убедился в этом, когда сделал свой последний фильм. Пожалуй, самое нелепое в «Странных людях» — это авторские комментарии. Мне-то казалось, что они могут связать разрозненные части повествования, нечто прояснить для зрителя. Я тешил себя этой иллюзией авторского присутствия — даже сам читал текст за кадром. Теперь же с особенной остротой понимаю, что не может быть прямого альянса с литературой на съемочной площадке. Кино — это кино. И если когда-нибудь мне придется экранизировать роман о Степане Разине, я буду жестко соблюдать требования экрана.

Конечно, кинематографу тоже доступно изображение внутренней жизни человека, хотя порой к этому приходится идти чрезвычайно сложным, ассоциативным путем. Я бы сказал, что литература в этом отношении... ну, демократичнее, что ли... Слово — универсальный посредник между читателем и художником. И кроме того, на протяжении многих веков литература выработала свои приемы, свою систему условностей. В кинематографе все сложнее. В поисках кинематографической выразительности, в потоке зрительных ассоциаций, можно потерять самого героя, а с ним и понимание и сочувствие зрителя.

А что может быть страшнее зрительского равнодушия, непонимания, а то и недоумения перед произведением, которое ты, автор, считаешь для себя программным.

Да будь ты трижды современный и даже забегай с «вопросами» вперед — все равно ты должен быть интересен и понятен. Вывернись наизнанку, завяжись узлом, но не кричи в пустом зале. Добрые, искренние, человечные слова тоже должны греметь. Гремят же на площадях в мире слова недобрые, фальшивые. Пусть и добро вооружается! Келейные разговоры о красоте, истине только обессиливают человечество перед ликом громкогласного, организованного зла. Если же кто сказал слова добрые и правдивые и его не услышали — значит он не сказал их.

Есть еще одно препятствие, нередко встающее между режиссером и зрителем. Не знаю даже, как «это» назвать. Сказать — «натурализм»? Пожалуй, неточно. Ну да не в термине дело. А суть вот в чем. Когда я, к примеру, писал роман о Разине, я очень четко понимал: чтобы осилить такую тему, надо всерьез и до конца сознавать, что человек, принявший в сердце народную боль, поднимает карающую руку от имени народа. Да, Степан Разин был жесток. Но с кем? Если человек силен, то он всегда с кем-то жесток, а с кем-то нет. Во имя чего он жесток? Если во имя власти своей — тогда он, сильный, вызывает страх и омерзение. Тогда он — исторический карлик, сам способный скулить перед лицом смерти: она сильнее, она разит его. Степан не может быть так жесток. И надо ли считать спустя столько веков, сколько нанес он ударов и не было ли, на наш взгляд, лишних?

Но если с абсолютной точностью воспроизвести на экране все описанные в романе сцены пыток и казней, то можно вызвать у зрителя что-то вроде шока, который помешает воспринимать и оценивать происходящее так, как того хотелось бы автору. Писатель может не ставить себе никаких ограничений —

в литературном произведении, где слово играет эстетическую роль, самые жестокие сцены воспринимаются как художественная картина. К тому же восприятие этих сцен проходит при активном посредничестве писателя, который может впрямую обратиться к читателю, настроить его на определенное отношение ко всем происходящим событиям, ко всем поступкам героев. Перенося свой роман на экран, я должен буду избирательно отнестись ко многим сценам. Причина тому — все та же высокая образная насыщенность кинематографа. Мне, режиссеру, многое предстоит показать опосредованно, помогая зрителю домысливать то, что будет прямо изображено на экране.

Очень многое в этой системе опосредований будет зависеть от актера. Вместе со мной, режиссером, актер должен сказать себе: «Я знаю, в каждом своем поступке Степан проживал все чувства целиком, до конца. В ненависти к насильникам впадал даже в исступление. Меня это не пугает. Я не боюсь, что уроню тем самым дорогой мне образ в глазах зрителя. Ведь так было, умел атаман ненавидеть до судорог».

Если мы с актером сумеем показать натуру Степана, характер его и темперамент, мы убедим зрителей в том, как смог он, Разин, принять пытку и смерть — принять почти с невероятной выносливостью, сказочно гордо: так велик был запас ненависти к врагам, что его хватило с великим мужеством встретить смерть. Тогда в «жестоком», трудном для кинематографа материале мы обнаружим выход к большой героической теме.

— Вы говорите: если мы с актером... А может, вы сами и будете играть Степана Разина?

Шукшин отрицательно покачал головой.

— Почему вы никогда не играете в своих фильмах? — Есть писатель Шукшин, есть режиссер Шукшин, но есть еще и актер Шукшин. И надо сказать этому актеру не всегда везет в кино, у него на счету немало проходных фильмов: «Мишка, Серега и я», «Аленка», «Какое оно, море?»... После дебюта в «Двух Федорах» Шукшину-актеру выпала всего одна по-настоящему значительная роль — Черных в фильме «У озера», если не считать нескольких интересных эпизодов в таких фильмах, как «Журналист», «Три дня Виктора Чернышева». Обидно. Почему бы Шукшину-режиссеру не выручить актера? Может быть, именно вы смогли бы сыграть Броньку Пупкова без нажима, воплощая свое авторское представление о характере героя, об образном решении фильма-притчи?

— Не знаю. Не мог я пока играть в своих фильмах. Мне надо прикинуть все, насмотреться вдоволь, а потом уж снимать. Боюсь не смогу — то вбегать в кадр, то выбегать из кадра. Хотя, наверное, я был бы не худшим исполнителем написанного мною же... Вот кстати: мы говорили о кинематографической интерпретации литературы, но забыли о важнейшем интерпретаторе — актере. Труднейшая задача — найти исполнителя, в котором оживет твое авторское представление о герое.

— А как вы угадываете в актере нужного вам интерпретатора?

— Пытаюсь постичь его натуру, складывавшуюся исподволь, издавна, когда будущий артист еще «под стол пешком ходил». Мне не так уж важен тот набор средств — более или менее широкий, — которым располагает актер; мне важно понять, что он знает о людях, что повидал на своем веку, что сберег доброго, умного в сердце, прожив жизнь.

Актер должен не просто понимать своего героя, но и знать его до последних мелочей. До ногтей. Помню, как начинали мы работать когда-то с Всеволодом Васильевичем Санаевым. Он пришел ко мне побеседовать о возможном участии в фильме «Ваш сын и брат». Мы долго разговаривали — старались «вскрыть» характер старика Воеводина. Я выкладывался, мучительно соображая на ходу, как убедительнее рассказать ему про этого мудрого русского старика, который доживает жизнь, но еще крепок, голова его свежа, и жизнь он прошел, знает ее вдоль и поперек. И вдруг Санаев сказал мне:

«А знаешь, какие у него ногти?» — «Какие ногти?» — «На ногах. Толстые, крепкие, широкие. И загнуты, потому что он их никогда не стриг. И слегка темные...» Он знал таких стариков. И я поверил ему. Нет, не поверил — доверился.

Что значит доверился? Это значит — принял его как соавтора, позволил ему импровизировать, зная, что он не исказит текста.

Верность букве — это некая заповедь большинства кинематографических режиссеров, работающих над экранизацией. Такие режиссеры смотрят актеру в рот. Сказал не то слово — значит ошибся! Ну а если актер нашел слово более точное, более сложное и, что самое главное, — живое! Все равно режиссер говорит: «Стоп». Дело тут подчас не в самом режиссере, а еще и в писателе, который упорно отстаивает свой текст. «Подумаешь, Лев Толстой нашелся!» — ворчит про себя режиссер, но сдается: предпочитает не иметь больше неприятных объяснений — довольно их было перед запуском. Что касается меня, то я готов позволить актеру нести «отсебятину», если только он соблюдает верность самому характеру, самому рисунку роли. Если верное чувство подсказало ему новые слова, я готов принять их как свои собственные.

Именно так — на правах соавторства — мы работали, например, с Лебедевым, с Куравлевым, с Сазоновой. Мне дорога в них та точность конкретного ви́дения, которая позволяет работать с ними доверительно, на истинно творческих началах.

Помню, как Сазонова великолепно сымпровизировала песню в сцене «сновидений» Пашки Колокольникова — это когда он в генеральском мундире делает обход в больнице и видит на одной койке тетку Анисью: «Что у вас болит?» — «Ох, сердце...» Тут Сазонова — от полноты сердечной — и выдала «про ретивое». Ей не надо было ничего объяснять, показывать. Она спела, «как бог на душу положил», и была правдива. А если ты правдив — значит ты прав.

Я требую от актера того, чего требую от всякого человека, которого беру «в работу», то есть избираю своим героем. Я требую искренности. Мне дорог актер, если я чувствую народную природу его таланта. Вот Лебедев — его, как художника, вывела к жизни Волга — главная российская улица. Санаев — в нем жив дух потомственных тульских умельцев. С огромным интересом работал бы я с Ульяновым, с Мордюковой — я чувствую в них запас человеческой памяти, переходящей из поколения в поколение. Именно в работе с такими актерами, знающими жизнь, не способными сфальшивить, выдать одно за другое, проверяется органичность литературного образа для кинематографа. Экранизация нашей литературы просто невозможна без таких вот по-настоящему народных актеров. К счастью, у нас их немало. Но писатели перед ними в долгу.

— Писатели или сценаристы?

— Уточним: писатели, прозаики. Правда, на первый взгляд винить их трудно. Есть у меня друг — великолепный писатель. Я не первый год пытаюсь заинтересовать режиссеров его рассказами, повестями. Но у них свое на уме. Каждый ходит со своим замыслом, работает со своим автором, на худой конец — пишет сам. Не знаю, попадет ли мой друг на киностудию.

Работа писателя в кино так и не стала еще традицией и кажется чем-то из ряда вон выходящим. Кто из писателей вдумчиво, серьезно из года в год работает в кинематографе? Нагибин — так он же кончил ВГИК. Володин — тоже. Тендряков учился во ВГИКе. Просто эти люди остались верны своему юношескому призванию. Они знают кинематограф, они умеют понять требования режиссера и заставить его понять себя. Есть, правда, писатели-прозаики, которые бывают на студиях. Но — от случая к случаю! Поспешают они вослед за сценаристами, пробуют писать сценарии — не очень-то получается. И не получится, потому что овладеть спецификой кино можно только варясь в студийном котле, дыша воздухом съемочной площадки. Уединение полезно прозаику, сценаристу оно вредит. Только не подумайте, что я ума-

ляю труд сценариста. Это не шутка — написать хороший сценарий.

— А вы пытались писать оригинальные сценарии?

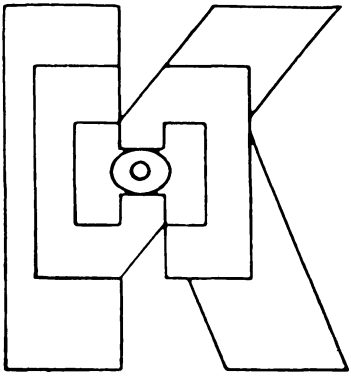
— Пытался. Роман «Я пришел дать вам волю» вырос из сценария — не из того, что был опубликован когда-то в «Искусстве кино», то была уже попытка экранизации романа, а из другого, вполне самостоятельного. Замысел сценария о Разине у меня возник очень давно. Работа была желанная. А радости она доставляла мало. Пока я писал сценарий, надо мной все время топором висело законное требование — писать так, чтобы все было «видно». С точки зрения рьяных «киношников», писать надо было так: «Проход казаков к Астраханскому кремлю. Казаки оживлены. Народ приветствует их. Камера выхватывает радостные лица посадских». Я позволил себе писать более пространно и подробно, чем «проход казаков». И все равно от этой работы осталось тягостное чувство. Я видел будущую картину, видел ее между строк. И все-таки я начал писать роман — это было необходимо для художественного осмысления материала. Именно в романе нашла свое законченное выражение та идея, ради которой было задумано все произведение: трагедия Разина — это часть всенародной трагедии.

Я попросту не мог овладеть этой мыслью, пока вынужден был писать: «Казаки оживлены, народ приветствует их». Только в литературном письме я сумел, как мне кажется, до конца выразить все, что мне хотелось. Так мне кажется. Не знаю, как я заговорю через год.

Написать оригинальный сценарий для меня задача неимоверно трудная именно потому, что он должен совмещать достоинство литературного письма с предельно точным кинематографическим ви́дением. Но вот поставил я три фильма по своим рассказам, и на этот раз потянуло меня к оригинальному сценарию. Сейчас работаю над ним. Это новый замысел, говорить о нем еще рано...

●

Наш разговор, записанный как один диалог, не раз прерывался и продолжался — от случая к случаю — несколько дней. Последняя из назначенных встреч не состоялась: Шукшин попросил передать мне, «чтоб не поминала лихом». Он уехал на Алтай, в родные края, чтобы писать сценарий нового фильма.



Новые фильмы

«И выросли сыновья»
«Поэма о рабочем классе»
«Это в наших силах»
«Ночная смена»
«Смерти нет, ребята!»
«Два дня чудес»
«Карусель»

Отцы и сыновья

Виктор Маевский

«И выросли сыновья». Сценарий И. Ицкова. Режиссер Е. Вермишева. Операторы А. Бабаджан, И. Бганцев, К. Гложек, А. Истомин, Л. Михайлов, Г. Серов, Д. Сечеляну, Я. Тодоров. Звукооператор В. Котов. Композиторы Л. Гарин, В. Успенский. Редактор Н. Кутырева. Центральная студия документальных фильмов, 1971.

В сорок пятом в Германии гвардейцы артиллерийского расчета кончали войну.

Отгремел последний выстрел, и солдаты в выгоревших гимнастерках целовали остывший ствол гаубицы, что прошла с ними от нашей западной границы до Волги и от Волги до самого Берлина. Кончалась война для поколения тех, кто разгромил фашизм, спас Европу от порабощения, заложил фундамент мира, плодами которого наш народ пользуется вот уже больше четверти века.

Так начинается фильм «И выросли сыновья» — о воинах братских армий государств — участников Варшавского договора, фильм, рождающий немало дум о неразрывной связи прошлого и настоящего, о судьбах поколений, об отцах и сыновьях.

Поражаешься тому, каким широким оказался диапазон фильма. За час перед зрителем проходят все тридцать лет с момента начала войны, и мы ощущаем глубину трагедии, пережитой не только нашим народом, но и народами других стран, накал борьбы между силами прогресса и реакции, могучий рост нового мира, которому принадлежит будущее.

Щит социализма

Вот уже больше двадцати пяти лет мы живем в условиях мира. Это самое продолжительное мирное время в XX веке, и у советских людей, у нашей Родины и социалистического содружества есть все основания гордиться вкладом в это историческое завоевание народов. Экономическая и военная мощь Советского Союза и братских социалистических стран стала одним из важнейших факторов успешной борьбы против империализма на всех фронтах, предотвращения новой мировой войны, укрепления всеобщей безопасности.

Плодотворное сотрудничество между братскими странами социализма становится все более тесным и активным и имеет громадное значение в современных условиях противоборства двух мировых общественных систем.

Первостепенную роль в развитии и укреплении сотрудничества играет Организация

Варшавского договора, созданная в 1955 году социалистическими странами.

Братский союз социалистических государств зиждется на прочном фундаменте единства и дружбы. В основе его лежат однотипность общественного и государственного строя, социалистического способа производства, единая марксистско-ленинская идеология, верность принципам пролетарского интернационализма, общность целей и задач по защите социалистических завоеваний. Создатели и руководители Организации Варшавского договора — коммунистические и рабочие партии братских социалистических стран и их руководство —залог несокрушимой мощи социалистических государств.

Важнейшие проблемы обсуждаются Политическим консультативным комитетом, который возглавляет Организацию Варшавского договора и в работе которого принимают участие руководители партий и правительств братских стран. В недрах комитета координируется внешнеполитическая деятельность партий и государств.

Страны Варшавского договора выступали и выступают с развернутой программой укрепления мира в Европе, предусматривающей незыблемость существующих государственных границ, за созыв общеевропейского совещания с целью обеспечения коллективной безопасности на европейском континенте. Совместными усилиями социалистических государств удалось добиться укрепления международных позиций Германской Демократической Республики, предотвратить осуществление планов НАТО оснастить западногерманских милитаристов ядерным оружием. Подписаны важные договоры между СССР и ФРГ, Польшей и ФРГ.

Советский Союз и братские социалистические страны оказывают активную поддержку народам Индокитая в справедливой борьбе против американских агрессоров, арабским народам в их борьбе против израильских захватчиков, за мирное урегулирование проблем Ближнего Востока.

Да, больше четверти века наш народ живет в условиях мира, но это время отнюдь

«И выросли сыновья»

не было спокойным. За послевоенные годы силы милитаризма развязали более тридцати войн и вооруженных конфликтов, и не было года, когда не полыхал бы где-нибудь в Азии, Африке, Латинской Америке пожар войны, несущей смерть и разрушения. Империализму нанесены могучие удары, но силы его нельзя недооценивать, а агрессивная природа его ни в коей мере не изменилась.

Военные блоки империалистических держав, и прежде всего Северо-Атлантический блок — НАТО, на протяжении многих лет были и остаются источником непрерывного роста милитаризации, источником нагнетания международной напряженности. Достаточно вспомнить, что только в одном 1970 году страны НАТО вложили в подготовку войны 103 миллиарда долларов, а общие затраты этого военного блока за два с лишним десятилетия его существования достигли фантастических цифр.

Мы горды тем, что может мирно советский человек трудиться за своим станком, у доменной печи, за штурвалом корабля или за баранкой тяжеловоза, на стройке, в поле, за письменным столом или с кинокамерой в руках, отдыхать у домашнего очага или в час встречи с друзьями. Но мы никогда не забываем при этом, что наша страна и другие страны социализма со всех сторон обложены военными базами США и НАТО, у наших границ, за тысячи километров от Америки, денно и нощно патрулируют воен-

«И выросли сыновья»

ные суда, в воздухе непрерывно находятся американские самолеты с ядерным оружием на борту.

Но мы работаем спокойно. И в этом сказывается не только хорошее состояние наших нервов, но и твердая уверенность в незыблемости рубежей Советской Родины, уверенность в наших силах.

Однако забывать об угрозе мы не имеем права.

Вся политика Соединенных Штатов направлена на то, чтобы держать Западную Европу под своим экономическим, политическим и военным контролем, «объединять» ее россказнями о «советской угрозе», натравливать на Советский Союз и другие социалистические страны, не допускать ослабления напряженности в этой части света, всячески мешать созданию системы безопасности на общеевропейской основе. Об этом с достаточной откровенностью писала американская газета «Крисчен сайенс монитор»:

«Предположение, что американские войска находятся в Европе по альтруистической любви к европейцам, ошибочно. Это, конечно, чепуха. Американские войска находятся в Европе не из какой-либо сентиментальной или благородной заботы о благоденствии других, даже при всем уважении и внимании американцев к странам, откуда родом большинство из них. Американские войска находятся в Европе в откровенно своекорыстных целях. Они находятся там, чтобы защищать интересы Соединенных Штатов в той части мира, которая важнее всего для этих интересов».

Американская газета полагает, что «интересы» США в Юго-Восточной Азии «в лучшем случае побочные», «интересы» на Ближнем Востоке — «больше, чем в Юго-Восточной Азии, но все же и они побочные». Главные интересы США — в Европе, и «Крисчен сайенс монитор» раскрывает эти «интересы» следующим образом:

«Только Западная Европа превосходит Соединенные Штаты во всех отношениях — по размеру, богатству и силе, за исключением географического фактора. Если она будет объединена, то она будет первой державой в мире. Если она пойдет на союз с Советской Россией, то в таком сочетании они будут господствовать над миром. Юго-Восточная Азия и Ближний Восток — это места, где может пострадать гордость США и сфера их силы. Однако Европа — это место, где весь мир можно завоевать или

потерять за один день. Ошибка может в корне нарушить равновесие в мире... Это ведет к поражению. Для США не будет возможного пути восстановить соотношение сил в мире до тех пор, пока Россия и Европа будут вместе...»

Откровеннее об этом говорил лишь Джон Фостер Даллес, когда сформулировал стратегическую задачу США: «Мы должны попытаться отбросить коммунизм по крайней мере к бывшим границам Российской империи».

Но дело не только в антикоммунизме. США находятся в Европе для того, чтобы обеспечить свое господство, не допустить, чтобы европейские страны объединились для укрепления мира и безопасности на континенте. Это не только антисоветская, но и антиевропейская политика. К сожалению, в Западной Европе есть силы, поддерживающие антинародную политику, олицетворением которой стал военный блок НАТО — орудие разобщения Европы, подчинения Западной Европы Соединенным Штатам, орудие антисоветизма и постоянной угрозы миру социализма.

Против этой угрозы Советский Союз и братские социалистические страны создали надежный щит — военную Организацию Варшавского договора. Это подлинно оборонительная организация, в корне отличающаяся от всех военных коалиций прошлого, от всех нынешних военных союзов капиталистических государств. Участники Варшавского договора никому не угрожают, ни на кого не собираются нападать, не претендуют на чужие территории и не вмешиваются во внутренние дела других государств. Шестнадцать лет этот щит надежно прикрывает социалистический мир, вынуждая империалистических агрессоров быть осторожнее в их игре с огнем.

«В результате коллективной выработки и претворения в жизнь ряда мер в последние годы усовершенствовалась военная организация Варшавского Договора, — говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев на XXIV съезде КПСС. — Вооруженные силы союзных государств находятся в высокой степени готовности и в состоянии гарантировать мирный труд братских народов».

«И выросли сыновья»

Судьбы людские — судьбы народные

Советские кинематографисты поставили перед собой благородную задачу рассказать о вооруженных силах союзных социалистических

государств и избрали для этого, пожалуй, самый трудный путь: рассказ о человеческих судьбах, в которых были бы видны и исторические истоки нынешнего военного братства, и великая мощь союза, и благородные цели, которыми он руководствуется и которые в корне отличают его от агрессивных военных блоков империалистических держав.

Кинокамера знакомит нас с видными военачальниками — министрами обороны союзных государств, возглавляющими армии стран — участниц Варшавского договора, с главнокомандующим Объединенными Вооруженными Силами Маршалом Советского Союза И. И. Якубовским. Мы попадаем в штаб Объединенных Вооруженных Сил — вот оно поколение отцов, прошедших войну, умудренных опытом, знающих цену миру. И сразу — судьбы людские, история отцов и детей в каждой из братских стран, судьбы, полные драматизма, человечности, великой правды интернационализма.

Золотой виноградной осенью провожает Болгария своих сыновей в армию. С волнением смотрятся эти кадры, проникнутые уважением к традициям, добрым юмором, любовью к людям. Есть в Болгарии прекрасный обычай — в день принятия присяги к молодым воинам со всей страны приезжают отцы, матери, невесты, друзья. И боец мотострелковых частей Эмиль Серкеджиев дает клятву верности Родине, всему социалистическому содружеству в присутствии отца и матери — бывших партизан, освобождавших свою страну вместе с Советской Армией.

...Где-то на дорогах второй мировой войны потерялись два близнеца — сыновья дочери венгерского шахтера. Их нашли и выходили советские солдаты. Теперь Дьюла и Янош Мессорош — офицеры военно-воздушных сил, командиры быстрокрылых «мигов». Путь, пройденный ими, — путь венгерской армии, которая стала подлинно народной.

...Германская Демократическая Республика. Это ее пытались окружить карантином «доктрины Хольштейна», отрезать от всего мира. Не вышло! Но у рубежей первого в истории немецкого народа государства трудящихся стоят войска НАТО, корабли агрессивного блока пытаются нарушать его территориальные воды. Вооруженные силы ГДР несут четкую вахту — и враг получает отпор на суше и на море.

И здесь отцы и сыновья. Альфред Кённен, сын коммуниста-эмигранта, ушел из Москвы в ополчение. Он стал офицером Красной Армии, разведчиком. В 1945 году вернулся на родину. Теперь подполковник А. Кённен воспитывает молодых пограничников. Его сын будет офицером.

...Соединением десантников Войска Польского командует полковник Э. Дыско. Он начал свой путь военного шестнадцатилетним парнем в дивизии имени Тадеуша Костюшко, формировавшейся на советской земле, сражался вместе с Советской Армией за Варшаву, за то, чтобы на польской земле снова звучала польская речь. Теперь «отчаянные ребята» — десантники, которыми он командует, — любимцы народной Польши.

...Кадры кинохроники показывают нам воинов румынской армии, пришедших на помощь народу в борьбе с наводнением. Мы знакомимся с Траяном Богданом из бригады егерей — горных стрелков, идем в его семью, и это небольшое путешествие еще раз говорит о том, как важно сберечь и укрепить завоевания социализма, единство всех социалистических стран.

...Один из самых ярких эпизодов фильма — рассказ о Людвиге Свóбоде, президенте Чехословакии, и его однофамильце, молодом танкисте Франтишеке Свóбоде. Кадры военной кинохроники, повествующие о формировании на советской земле первой чехословацкой воинской части под командованием подполковника Свóболы, воскрешают в памяти героические страницы славной борьбы советских и чехословацких воинов против фашизма, показывают истоки нашей дружбы. Драматична история восемнадцатилетнего сына Л. Свóболы, брошенного фашистами в лагерь смерти Маутхаузен. Франтишеку Свóболе — тоже восемнадцать, он выходит на дорогу жизни, представляя новое поколение строителей и защитников социализма.

...С интересом следим мы за судьбой двух молодых советских воинов Виталия и Юрия Носовых, ракетчиков, властелинов могучей техники. Сыновья офицера, Героя Социалистического Труда, погибшего при исполнении служебных обязанностей, они, как и тысячи других советских молодых людей, могли избрать любую профессию. Они могли варить сталь, выращивать урожай, учить детей. Но в наш неспокойный век эти молодые люди избрали трудную военную профессию.

С каждым годом совершенствуются формы и методы сотрудничества союзных армий, и в фильме мы видим совместные войсковые учения «Братство по оружию», проведенные в 1970 году на территории ГДР. Большой теплотой проникнуты документальные кадры, показывающие встречу участников учений с трудящимися ГДР. И с неизменным волнением смотрятся кадры военного парада на Красной площади — главной площади нового мира, откуда уходили в победные бои и красногвардейцы гражданской войны и воины Красной Армии в суровом 1941 году.

Даже беглый рассказ об основных эпизодах фильма показывает, как тесно в этой киноленте переплетаются судьбы поколений, как красной нитью проходит через весь фильм тема отцов и сыновей, преемственности поколений, единства их дум и чаяний, вытекающее из самой природы социалистического общества, коммунистической идеологии.

Фильм «И выросли сыновья» показывает это с большой убедительностью, искренне, без всяких искусственных ухищрений. Киноленте воспитывает, помогает разобраться в сложных проблемах, пробуждает в сердцах теплые, чистые чувства. Она говорит, каким огромным уважением пользуются отцы, прошедшие трудный путь, и какого внимания и уважения достойны сыновья, живущие и работающие в условиях социализма. С большой силой и убежденностью звучит песня, открывающая и замыкающая ленту:

Железные парни!
Шеренги бойцов!
Солдаты, союзники, братья!
И если нам снова
Придется сражаться —
Мы будем достойны отцов!

Кинопублицистика — оружие идеологического воспитания

Коллектив создателей фильма можно поздравить с успехом, и это не первый успех нашей документальной кинопублицистики. В минувшие несколько лет высокое признание получили фильмы «Чехословакия, год испытаний», «Склероз совести», «Путь Америки», «Око Тайфуна», «Мюнхен, 25 лет спустя» и другие яркие публицистические работы, связанные с зарубежной тематикой. Появление этих фильмов еще раз говорит о том, что наши кинодокументалисты идут по правильному пути, продолжая лучшие боевые традиции советского кино.

Я глубоко убежден, что на этом пути у кинематографистов есть большие, но пока еще не использованные возможности.

В кино, как и в журналистике, прошло время работ, построенных по принципу «еду — вижу — пишу (или снимаю)». Сейчас уже мало кого привлечет статичное повествование об Америке, Европе и даже Африке: за послевоенные годы были созданы десятки кинолент, знакомивших нас с теми или иными уголками земного шара. И читатель и кинозритель стремятся ныне познавать жизнь зарубежных стран глубоко и всесторонне, они хотят думать над проблемами, которые волнуют и нас и другие народы, ощущать связь времен и событий — короче говоря, они стали взыскательнее, разборчивее, требовательнее.

Перед публицистами ныне в большей степени, чем когда-либо раньше, стоит задача вести разговор со зрителем на очень высоком уровне, с глубоким знанием дела, ненавязчиво, тонко. В то же время это должен быть лаконичный разговор: документалисту трудно требовать от зрителя, чтобы он смотрел две серии фильма. Все это делает работу кинопублициста особенно трудной.

Перед кинопублицистами открыт неиссякаемый источник тем. Разве нельзя, например, создать документальный фильм о НАТО, который по принципу антитезы дополнял бы киноленту «И выросли сыновья»? В таком фильме можно было бы повести рассказ

о судьбах отцов и сыновей в Америке, Западной Германии, Англии и других странах, входящих в Северо-Атлантический пакт. Какие это могли бы быть драматические судьбы!

Американский солдат, сражавшийся против фашизма и встретившийся на Эльбе с советскими воинами, и его сын, волей судеб брошенный в Индокитай, чтобы жечь, убивать, насиловать, — разве это не трагическая коллизия? Кем был отец палача Сонгми — лейтенанта Колли? И другая линия — американские ветераны, которые бросают на ступени Капитолия свои ордена и медали — в знак протеста против варварской войны. В этом мужественном поступке — их исцеление, возрождение. Что значат судьбы немцев из ФРГ в недрах НАТО — об этом тоже можно рассказать много. Или вспомнить англичан со всем позором, который приходится переживать им, когда НАТО привела на их остров военные базы, на которых хозяйничают бывшие гитлеровские вояки. Кинолента о НАТО дала бы возможность коснуться многих острых проблем Европы, показать, что в действительности скрывается за рекламными плакатами и пасторальными кинофальшивками натовских пропагандистов.

Нам нужны сегодня острые публицистические документальные киноленты о «двух войнах Америки» — войне в Индокитае и войне против американского народа; о сложной ситуации на Ближнем Востоке, где империализм, используя правящие круги Израиля, ведет одну из самых гнусных и подлых контрнаступательных операций против национально-освободительного движения арабских народов; о попытках сколотить «малую Европу», о кознях империализма в Африке — можно назвать десятки тем, документальное публицистическое воплощение которых в кино имело бы важное значение для нас, для всего прогрессивного человечества.

Наши кинопублицисты не раз обращались к неиссякаемой теме борьбы за мир. Но сейчас перед документалистами, мне думается, стоит задача первостепенной важности: быстро и талантливо, ярким языком кинопублицистики воплотить на экране разные аспекты программы мира, выдвинутой XXIV съездом КПСС. Каждый из шести пунктов этой программы дает возможность коснуться самых актуальных, самых жгучих проблем современного мира, задевающих за живое миллионы людей во всех уголках земного шара.

Я затронул лишь некоторые темы, связанные с международными вопросами. Нет нужды говорить, что внутренняя жизнь Советского Союза и братских социалистических стран, созидательный труд строителей нового мира подсказывают неисчерпаемое количество сюжетов для кинематографа, и наши документалисты уже кое-что сделали и, безусловно, еще много сделают на этом благородном поприще.

Ныне, когда кино стало самым массовым видом искусства, когда телевидение делает зрителями десятки миллионов человек у нас в стране и за рубежом, живое, острое слово кинопублициста имеет поистине непревзойденное значение. Но поговорите со сценаристами и режиссерами, которые делают такие фильмы, и вы услышите немало горьких слов о том, как часто еще их нелегкий труд остается втуне, не доходит до широкого зрителя.

Не раз писалось и говорилось о том, что есть какой-то пока что неискоренимый изъян в организации проката документальных фильмов. Видимо, компетентные люди могут предложить какое-то решение, а пока необходимо как можно шире использовать телеэкран. Горячее слово публициста должно быть адресовано миллионной аудитории, и это лучше всего послужит задачам воспитания советских людей и задачам идеологического отпора нашим противникам. Показанный по телевидению фильм «И выросли сыновья» сразу же привлек симпатии миллионов зрителей, его смотрели целыми семьями — об этом говорят благодарные письма телезрителей.

Я думаю, что пришло время серьезно задуматься над тем, как сделать нашу кинопублицистику постоянным союзником учите-

ля, школы. Как бывший учитель, я неизменно интересуюсь состоянием зарубежной школы и должен сказать, что в некоторых странах применение кинематографа в учебных и пропагандистских целях шагнуло далеко вперед.

Время, когда организация школьных культпоходов в кино была единственной возможностью для нас познакомить учащихся с теми или иными историческими фильмами или экранизацией литературных произведений, уходит в прошлое. В нашу школу пришли и кинематограф и телевидение. В недалеком будущем обретет массовость и кассетное кино. Используя эти средства наряду с культпоходами в кинотеатр, мы можем ставить и решать задачу включения в школьную программу лучших произведений киноискусства, в том числе и кинопублицистики.

Многие фильмы, используемые систематически и целенаправленно, могли бы быть прекрасными источниками знаний и по истории, и по литературе, и по географии, и по международному положению. Кто как не кинематографисты должны быть заинтересованы в том, чтобы с детских лет привить человеку понимание того, что кино — штука серьезная, а не просто развлечение.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии была дана принципиальная оценка успехов и недостатков нашей литературы, искусства, средств массовой информации и пропаганды. Было отмечено, что деятели литературы и искусства находятся на одном из острых участков идеологической борьбы, что воспитанные Коммунистической партией работники литературы и искусства живут делами и помыслами своего народа.

«Мы живем, — говорил на съезде Л. И. Брежнев, — в условиях неутихающей идеологической войны, которую ведет против нашей страны, против мира социализма империалистическая пропаганда, используя самые изощренные приемы и мощные технические средства. Все инструменты воздействия на умы, находящиеся в руках буржуазии, — печать, кино, радио — мобилизованы на то, чтобы вводить в заблуждение людей, внушать им представления о чуть ли не райской жизни при капитализме, клеветать на социализм. Эфир буквально насыщен всевозможными измышлениями о жизни нашей страны, братских стран социализма.

Долг наших работников пропагандистского, агитационно-массового фронта — давать своевременный, решительный и эффективный отпор этим идеологическим наскокам, нести сотням миллионов людей правду о социалистическом обществе, о советском образе жизни, о строительстве коммунизма в нашей стране. И делать это надо убежденно, убедительно, доходчиво и ярко. Голос правды о Советском Союзе должен быть слышен на всех континентах нашей земли».

XXIV съезд КПСС поставил перед работниками идеологического фронта большие задачи, и долг каждого, кому партия доверила позиции на одном из самых боевых участков, сражаться так, как сражались и победили защитники Москвы и Сталинграда, освободители Берлина и Праги, спасители Европы.

●

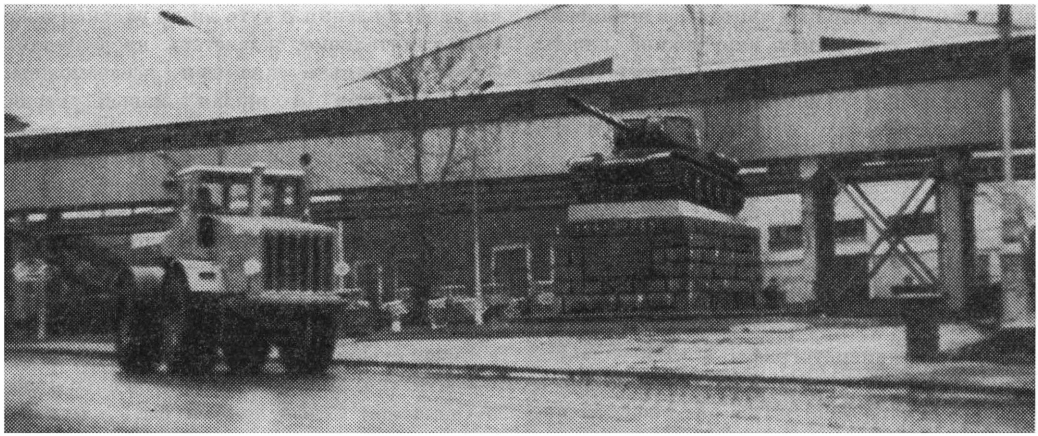
Есть немало проблем, о которых нужно говорить в связи с развитием советской кинопублицистики, но мне хотелось поделиться с читателями мыслями о той стороне дела, которая сродни нам, журналистам-международникам. Я рад, что появление на экранах яркого фильма «И выросли сыновья» дало мне возможность в какой-то степени сделать это.

Рабочий подвиг

Р. Михайлов

«Поэма о рабочем классе». Авторы сценария Л. Ошанин, Б. Рычков. Режиссер Б. Рычков. Операторы Л. Максимов, Е. Аккуратов. Стихи и текст песен Л. Ошанина. Композитор В. Шаинский. Звукооператор И. Гунгер. Редакторы Т. Тихомирова, Н. Максимова. Центральная студия документальных фильмов, 1971.

Социологические исследования свидетельствуют — средний возраст начала трудовой деятельности рабочего — семнадцать лет. В последующее десятилетие он, как правило, дос-



«Поэма о рабочем классе»

тигает наивысшего профессионального разряда. Дальше начинается более чем тридцатилетний период, отделяющий человека от времени его профессиональной зрелости до пенсионного возраста.

Как-то мне довелось познакомиться с фрезеровщиком, проработавшим тридцать лет не только на одном заводе, в одном цехе, но и у одного станка.

Я приходил к нему в цех и видел тот станок, обыкновенный, старенький, но еще вполне ладный да к тому же оборудованный разными, его собственной выдумки, приспособлениями.

Все было, как у других, — станок, инструментальный шкаф, стол, заваленный чертежами, обычное рабочее место квалифицированного и аккуратного металлиста. Разве что стеклянная перегородка, отделявшая его от цеха, подчеркивала важность и точность выполняемых им работ.

В конце дня я поджидал его у проходной. Он выходил, сменив мешковатый комбинезон на синее габардиновое пальто, длиннорукий, сутуловатый особой, характерной для пожилых станочников сутулостью. Мы шли к нему домой по московским улицам, неотделимым даже в названиях своих от заводов, давших им жизнь, — Шарикоподшипниковской, Машиностроения.

Я пытался выяснить причины столь поразительного постоянства, разгадку тридцати лет, проведенных за одним станком. Ведь не от ограниченности это шло, не от инертности характера. Очевидно было: человек наделен живым умом, энергией, богатством воображения. При внимательном рассмотрении оказалось, что в судьбе его имелось все необходимое для полного проявления личности. ...В этой обыкновенной биографии на поверку оказывалось немало необыкновенного.

Необыкновенное в обыкновенном. Когда вы в толпе людей, идущих через проходную Ленинградского Кировского завода, впервые увидите лицо мастера Евгения Ивановича Промахова, центральной фигуры фильма «Поэма о рабочем классе», вглядитесь в него внимательнее, ибо жизнь этого человека необыкновенна и отмечена удивительными совпадениями.

Он родился 7 ноября 1917 года, и рабочая его биография началась в цехах «Красного путиловца», где десятилетиями трудился его отец. В 30-е годы он был одним из первых стахановцев Ленинграда, а в 1936-м вел сборку танков для республиканской Испании. Он был ранен на границе 22 июня 1941 года, и, раненый, продолжал бой. Он был сражен пулей под Сталинградом, и рука врача отыска-

«Поэма о рабочем классе»

ла его на краю братской могилы, чтобы вернуть к жизни. Он был комендантом четырех немецких городов и вернулся на завод кавалером двух орденов и шести медалей.

Нечто символическое есть в этих совпадениях, но они не столько удивительны и случайны, сколько предопределены историей нашего бурного века, судьбой страны, точно отразившейся в жизни Евгения Промахова и его семьи.

Родоначальник династии, прокатчик Иван Промахов пришел на Путиловский в 1900-м. С начала века более пятисот лет в общей сложности проработали Промаховы на заводе. Они шли на Дворцовую площадь под царские пули, они делали революцию, участвовали в гражданской войне, а потом выпускали первые советские паровозы и тракторы. Органически входят в ткань фильма кадры из «Юности Максима», картины, снимавшейся на бывшем Путиловском заводе. Здесь воедино сливаются документальность художественности и художественность документа.

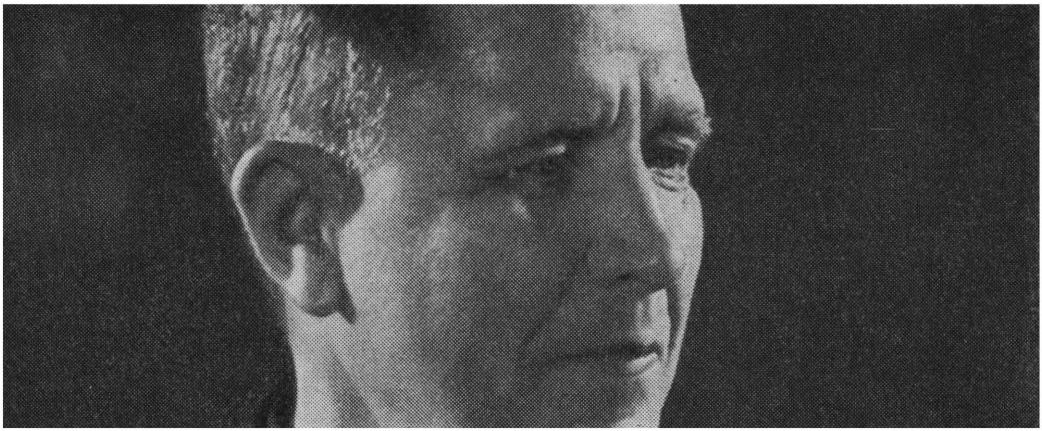
Токи времени, ощущение истории страны и ее сегодняшнего дня пронизывают фильм с самых первых его хроникальных кадров. Разливка стали и нефтяной фонтан, бьющий в небо, руки ткачихи, удары кузнечного молота и, наконец, человеческий поток, идущий утром через заводскую проходную, — все это экспозиция к рассказу о биографии рабочей династии, сквозь призму которой мы воспринимаем «Поэму о рабочем классе».

Но хроникальные кадры не только в экспозиции. В сущности, они играют роль комментатора-публициста, создают естественный фон для фактов из жизни рабочей семьи, насыщают картину объемностью событий и деталей, расширяют ее рамки до размеров подлинно документально-публицистического полотна.

Фильм решен многопланово. Авторы весьма пластично меняют способы художественного воздействия, сочетая плакатную четкость мысли с лирическим орнаментом, создаваемым стихотворной строкой и песнями, написанными композитором В. Шаинским на слова одного из авторов сценария Льва Ошанина.

О поэтическом тексте следует сказать особо. Это существенный элемент картины. И само ее название оправдано не только своеобразием интонации, приподнятостью и одновременно мягкостью, задушевностью тона, свойственными всему рассказу о семье Промаховых, но и впрямую — ошанинскими стихами.

Все то, что было главным на войне,
Должно в народной памяти остаться.
Не забывайте —
С подвигом солдатским
Стоит рабочий подвиг наравне.



«Поэма о рабочем классе»

Они могли бы жить сами по себе, эти стихи. Но в сплаве с хроникальными кадрами они умножают эффект воздействия.

После приведенных мной строк мы увидим на экране старую женщину, Ольгу Ивановну Промахову, принесшую цветы к подножию памятника. И голос диктора, размеренно читающий имена Промаховых, погибших в боях, умерших в блокаду Ленинграда. Промахов Николай Михайлович, Промахов Иван Васильевич, Промахов Петр Андреевич... Двенадцать человек из одной семьи. Как трагичен и выразителен этот семейный мартиролог, как много он говорит о цене, которую заплатил народ за победу.

«Поэма о рабочем классе» — фильм-плакат и публицистический очерк, фильм — лирическое повествование о рабочей семье и хроникальный слепок с сегодняшнего дня советского завода. Такой подход к теме диктует и разнообразие приемов и смену ритма, то стремительного, то нарочито статичного.

Когда после хроники тридцатых годов, посвященной перестройке деревни, на экране появляется старый рабочий, бывший секретарь партячейки «Красного путиловца» Усман Закиров и безыскусно и медлительно начинает рассказывать о своих встречах с Сергеем Мироновичем Кировым, о том, как рабочий и секретарь обкома думали о сохранности купленного на золото в Америке оборудования, о воспитании в людях чувства хозяина своего станка, понимаешь, насколько убедительно и достоверно воссоздают эти кадры атмосферу времени.

Мы еще раз увидим Усмана Закирова в конце фильма, на сей раз размышляющим о своем сыне, о том, что в шестнадцать лет он уже слесарь-лекальщик, о его интересах, о его походах в филармонию на концерты классической музыки. Между двумя этими интервью, взятыми в начале и в конце фильма, — глубокая внутренняя связь, в них ощущение исторической ретроспективы, социального сдвига, происшедшего в нашем обществе.

И нам не кажутся статичными эти сцены. В неторопливости разговора и прерывистости речи, в крупных планах лица старого рабочего — достоверность документа. Здесь эффект не только того, о чем говорят, но и того, как говорят.

Ох, не просто добиться этой естественности поведения героя, запечатлеть на экране свет мысли и чувства, рождающие сопереживание.

Вспоминается странная и трогательная история, произошедшая на заводе, где я когда-то работал. Пришел однажды в цех фотокорреспондент иллюстрированного журнала, чтобы запечатлеть Алексея Костяницына,

«Поэма о рабочем классе»

человека веселого и, я бы даже сказал, артистичного по своей природе. Но тут оказалось, что перед объективом его лицо незнакомо каменеет и отчужденно замыкается. Фотограф долго бродил по цеху, пока не остановился у сварочного агрегата.

— Станьте, пожалуйста, сюда и возьмите в руки вот... железку.— Эти слова, это дилетантское «железку» возымели совершенно неожиданное действие. Алексей посмотрел на фотографа странно испытующим взглядом, взял из ящика деталь и — заговорил...

— Какая же это железка. Это тормозной щит... Отшлифован... На совмещенных штампах...

— У вас хорошее лицо! — воскликнул фотограф и защелкал аппаратом.

— Люди над ним голову ломали...

Месяц спустя в цех пришел журнал. На снимках Костяницын стоял с деталью в руке, стоял и говорил. И лицо у него было серьезное, доброе и чуть грустное.

Сколько лет существует фотография, а невозможно привыкнуть к этому эффекту «остановившегося мгновения», запечатленной мысли на человеческом лице...

Размягченное в час семейного торжества лицо Евгения Ивановича Промахова, человека, чью удивительную биографию мы уже знаем. Его же лицо, повторенное в детях...

А вот по-юношески серьезный Виктор Ольшевский, победитель конкурса рабочего мастерства, лучший слесарь завода. «Почему выбрал такую профессию?» — спрашивает диктор.

— Здесь двое братьев работают да и нравится работа — точностью, можно сказать, ювелирностью...

Он хочет учиться дальше. Чтобы выше была производительность труда. Идет разговор о главном. О жизненных планах, о традициях.

Тема традиций — одна из основных в фильме, традиций семейных, творческих, патриотических. Мы видим, как Евгений Промахов, сын основателя династии, уходит в армию, в часть, выросшую из отряда, созданного в восемнадцатом году Яном Фабрициусом, и состоявшую тогда из сорока восьми путиловских рабочих. Мы видим юных учеников заводского производственно-технического училища, которое когда-то окончил Михаил Иванович Калинин, в котором училась мать Юрия Гагарина, внучка путиловского рабочего. Мы присутствуем на традиционном семейном сборе Промаховых 7 ноября в день рождения хозяина дома. И все эти, казалось бы, столь разнородные факты заводского быта, как бы дополняя друг друга, дают картину сегодняшнего дня советского предприятия.

Обращение кинодокументалистов к биографии рабочей семьи, решение таким путем темы рабочего класса вполне правомерно. С течением времени, отделяющего нас от рождения государства, их становится все больше — рабочих династий, связавших свою судьбу с тем или иным производственным коллективом. И не случайно последние годы они стали объектом исследования литераторов и журналистов, представителей общественных наук — историков и социологов.

Сейчас по утрам по улицам рабочих кварталов к заводским проходным идут сыновья — те, с чьими трудовыми делами связаны успехи нынешних пятилеток. В такой преемственности поколений заложена основа жизнеспособности нашего общества. Сам факт существования и укрепления рабочих династий говорит о многом и прежде всего об определенном нравственном климате, свойственном нашим производственным коллективам. В самом деле, человек привел в цех, в свой цех, сына или дочь. Привел туда, где прошли многие годы его жизни, где делается дело его жизни, он хочет, чтобы дети были продолжателями этого дела.

И в прежние времена от отца к сыну передавались профессиональные тайны, производственные приемы. У рабочих династий нынешних лет нет секретов мастерства. Основатели таких династий, подобно Ивану и Евгению Промаховым, одарены щедростью, высоким общественным темпераментом. Но их опыт и традиции, передаваемые по наследству, имеют не только профессиональный характер. Они исполнены патриотического смысла, гражданской ответственности и осознания своей роли в жизни как роли государственной важности. Эта тема проходит через весь фильм. В начале его промелькнет кадр, показывающий Евгения Промахова на трибуне Таврического дворца, где он рассказывает о своем стахановском опыте. И вот он же, уже в шестидесятые годы, окруженный многочисленными учениками, среди которых и старший сын, слесарь шестого, наивысшего разряда. Это не проходные кадры, они образуют одну из публицистических осей фильма, словно пронизывающих сюжет. Тема развивается, обрастает подробностями, фактами, деталями.

Такая четкость мысли диктует и точность в отборе эпизодов. Конкурс рабочего мастерства, семейное торжество, проводы в армию, интервью с Ольшевским — эти сцены создают реальную атмосферу заводской жизни, дают возможность для сопоставлений. И потому дикторский комментарий, цифры и документы, которыми широко пользуются авторы фильма, органично и естественно вплетаются в его ткань, работают на главную мысль.

Актуальность и значительность темы во многом предопределяют успех «Поэмы о рабочем классе». Где-то во второй половине фильма авторы местами в какой-то степени переходят грань, отделяющую лиризм от сентиментальности, публицистическую обнаженность мысли от иллюстративности.

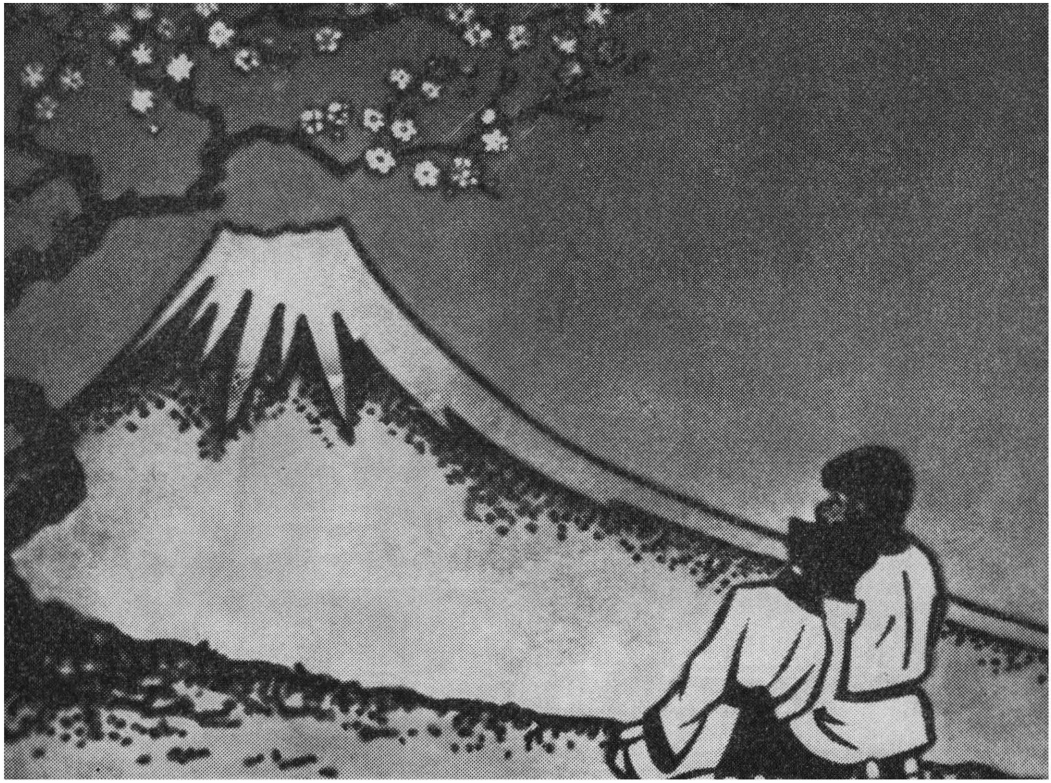
К тому же ближе к финалу сюжет как бы растекается, теряет конкретность. Избрав в качестве главной фигуры картины Евгения Ивановича Промахова и достаточно широко раскрывая историю его семьи, ее жизнь в 30-е, 40-е годы, авторы в известной степени, так, во всяком случае, мне показалось, упускают из виду сегодняшний трудовой день Промаховых.

И тем не менее фильм получился. Он с интересом смотрится, он дает многогранное представление о том, каков он — советский рабочий человек.

Острым пером плакатиста

В. Корецкий

«Это в наших силах». Автор сценария Л. Атаманов при участии Х. Бидструпа. Режиссер Л. Атаманов. Оператор М. Друян. Художник Б. Корнеев по эскизам Х. Бидструпа. Композитор Н. Богословский. Редактор Р. Фричинская. «Союзмультфильм», 1970.



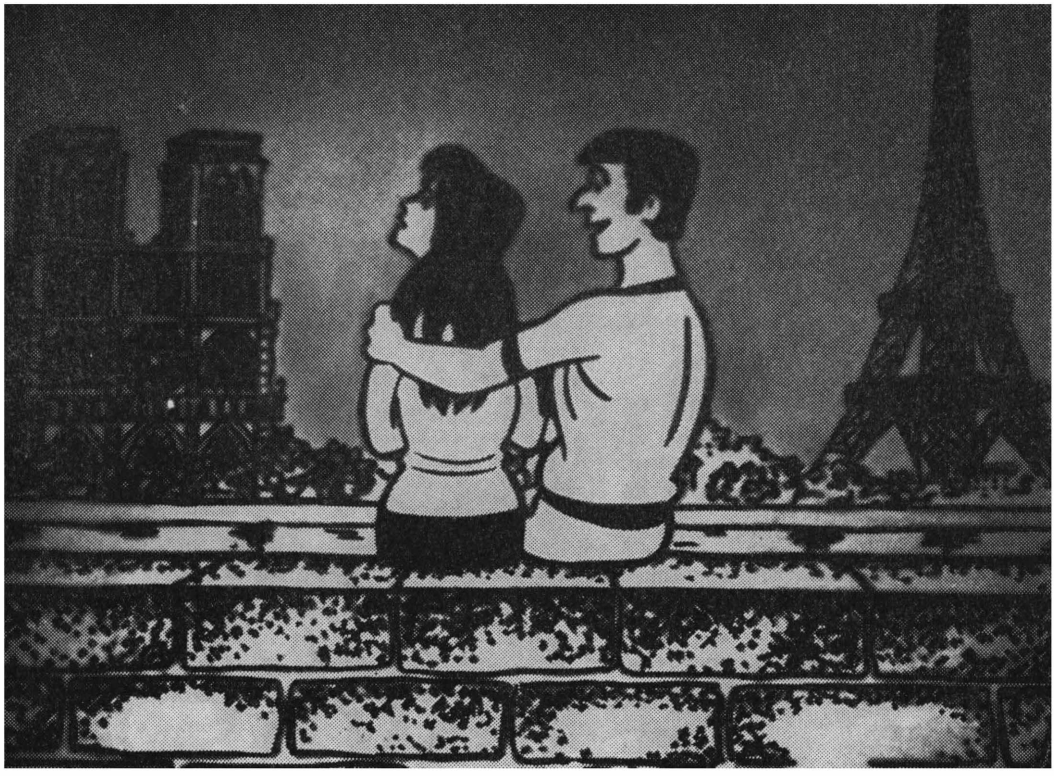
Кадр из фильма «Это в наших силах»

В одной из телевизионных программ выступал как-то молодой кинорежиссер. Рассказывая о своем будущем фильме, он настойчиво заверял, что всячески стремится избежать в нем... плакатности. Что же, очень понимаю: ему для его фильма язык плаката, плакатная стилистика не годились. Мало ли ситуаций и коллизий, которые в приемах плаката не решить.

Тем не менее, мне, плакатисту, слушать это было не очень-то приятно, тем более что слушать такое — увы! — доводилось не раз. Да и у упомянутого режиссера слово «плакат» звучало слишком уж однозначно. Как нечто вообще противопоказанное искусству. Да и вообще, мне кажется, что «плакатобоязнь» проявляется довольно часто и носит даже какой-то тотальный характер. А ведь плакат многолик, предельно разнообразен! Чаще всего — это агитация, живой, непосредственный отклик на политическую злобу дня.

А сколько мастеров посвящало плакату свое творчество! Сколько здесь воплощалось художественных направлений, сколько самых разных склонностей и вкусов, подходов и приемов! Правда, случались и здесь своего рода сюрпризы — неожиданные и нежелательные. Да ведь где без них обошлось! И вообще-то в искусстве во все времена произведений среднего уровня, посредственных и просто слабых возникало намного больше, чем шедевров. Ведь шедевры — они редки.

Но в истории плаката, особенно политического, были удивительные взлеты, когда он



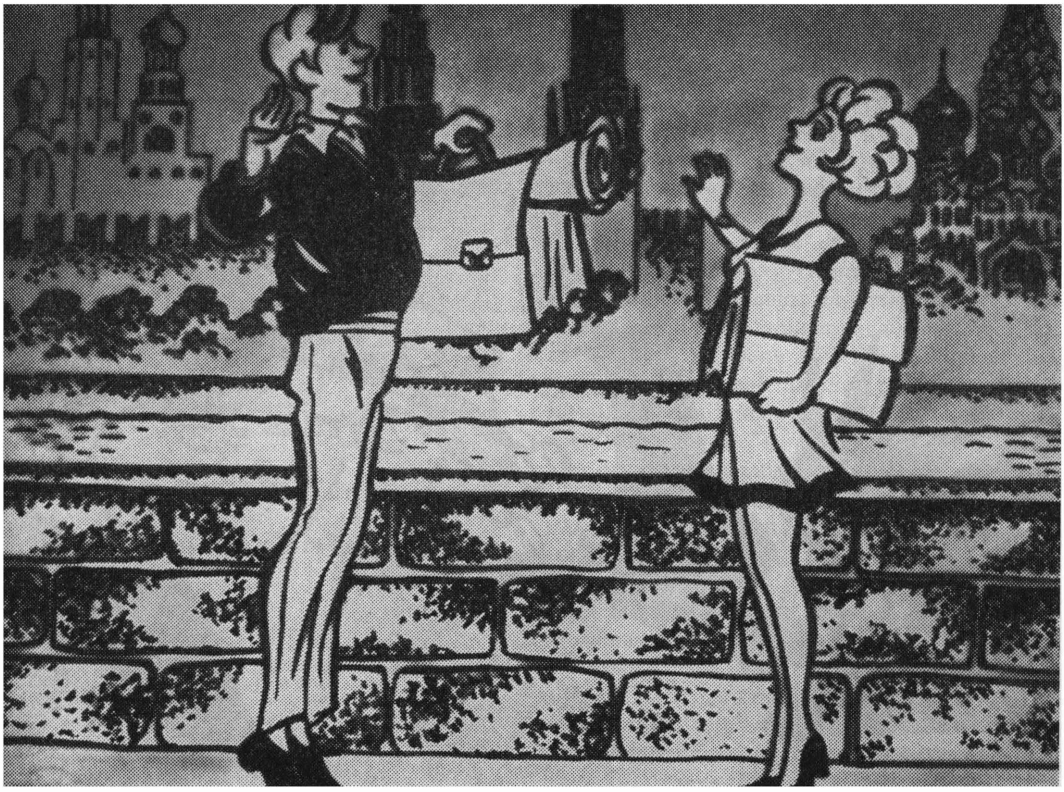
Кадр из фильма «Это в наших силах»

обретал подлинно магическую силу, не страдая при этом ни стилизацией, ни украшательством. Плакат обращался к зрителю прямиком и говорил с ним эмоционально, страстно. Применяя разнообразнейший арсенал средств и возможностей, он достигал предельной убедительности. Ненависть к врагу и горячее чувство советского патриотизма — в плакатах военной поры, священная любовь к социалистической Родине и борьба за мир — в лучших плакатах наших дней; эти благородные идеи питали творчество лучших плакатистов.

Их мастерство совершенствовалось, оттачивалось и на других темах, других жизненных материалах, подобно тому как совершенствовалось поэтическое мастерство Маяковского, когда он создавал совместно с художником А. Родченко знаменитую рекламную серию «Нигде, кроме как в Моссельпроме». Вспомним хотя бы: «Нами оставляются от старого мира только папиросы «ИРА»... Разве не чувствуется, как предвосхищались подобные стихотворные находки теми поисками, которые вел поэт, скажем, еще в «Левом марше»?..

Надо только при анализе плакатов и при оценке их выразительного языка всегда учитывать, по какому случаю и для какой цели создавались эти произведения. Тогда можно объективно оценивать так называемую «плакатность» и не относиться к ней с пренебрежением, как это делал тот кинематографист, с упоминания о котором я начал эту статью.

И если вот так, с принципиально правильных позиций расценивать «плакатность», то ее



Кадр из фильма «Это в наших силах»

великолепные образцы можно обнаружить и в такой кинематографической классике, как «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Потомок Чингисхана» В. Пудовкина, как «Арсенал» и «Земля» А. Довженко, а также установить, что плакатность присуща таким «безупречно серьезным» фильмам нашего времени, как, скажем, «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Разве выразительная лаконичность и предельная точность таких кинопроизведений не находятся в прямом родстве с «шершавым языком плаката»?

В современной станковой живописи жанровая картина на две трети плакатна. Почти весь А. Дейнека и очень публицистичный Г. Коржев плакатны, и не только «крупным планом», столь типичным для их работ, но и по самой своей сути, по способу создания образа.

А монументальное искусство?

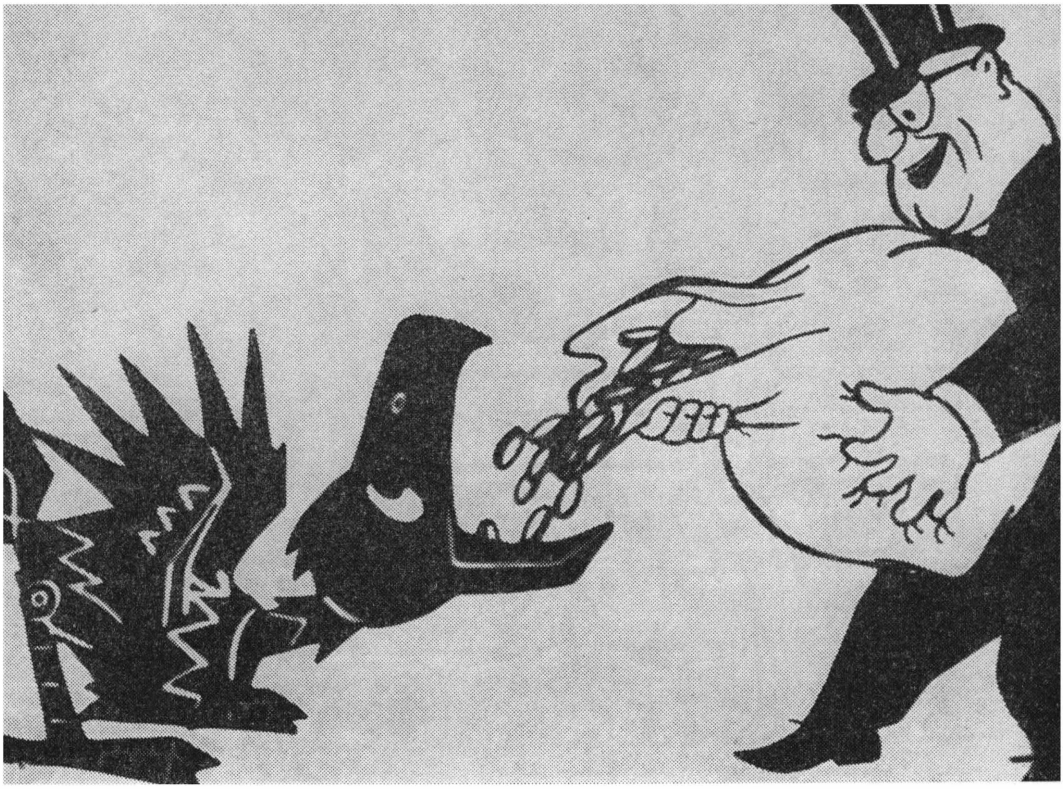
А наша массовая песня? А современные марши?

Они тоже, конечно же, плакатны.

Разумеется, столь распространенная особенность хороша лишь в тех случаях, когда она органично связывается с общей темой и с конкретным содержанием того или иного произведения. Когда же плакатность применяется не к месту, произведения становятся фальшивыми, назидательно-дидактическими и просто скучными.

●

Мультипликация... Кажется, само это слово вызывает улыбку! Дети нежно зовут такие



Кадр из фильма «Это в наших силах»

фильмы «мультики». Их любят и малыши, и школьники, и студенты, и люди пожилые.

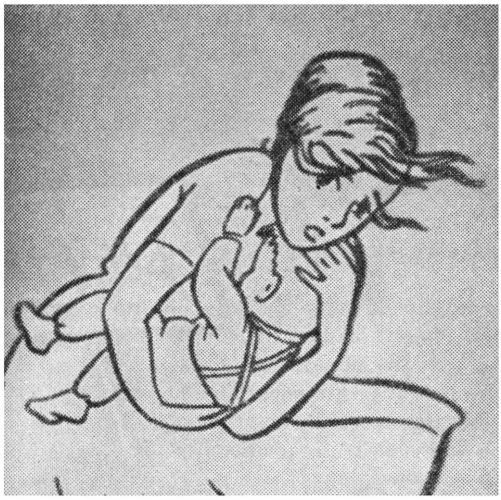
Как приятно (даже мне, взрослому, умудренному зрителю), придя в кинотеатр, узнать, что сегодня — удлиненная программа, а значит — будут и мультипликации! С удовольствием смотрят их и в программе телепередач. Чудесное искусство мультипликации обладает поистине магической силой.

Часто на нас, художников, действует не только интересный сюжет сам по себе. Вы сопереживаете героям, но и одновременно становитесь сотворцом художника. Рисунок совершает свою динамическую трансформацию, и вы невольно начинаете следить за его движением.

Мультфильмы-сказки, переносившие нас в поэтический мир детства, стали доброй традицией. С ними выросло не одно поколение. Выросло и потребовало фильмов для себя.

Сейчас в жанр сказки, в ленты со зверюшками — волками, медведями, зайцами — вошли иные персонажи, иные сюжеты и темы. Появилась бытовая и политическая сатира, социальная и антивоенная публицистика.

Вспомним в этой связи острую по сюжету и средствам художественной выразительности ленту «История одного преступления» Ф. Хитрука, имевшую широкий зрительский успех у нас в стране и за рубежом, или фильм того же режиссера, созданный совместно с кинематографистами ГДР, «Юноша Фридрих Энгельс» — изящную историческую миниатю-



Кадр из фильма «Это в наших силах»

ру из жизни одного из основоположников марксизма.

Но хотя к форме мультиплаката кинематографисты обращались не раз, однако на этом пути им не всегда сопутствовал успех. Только «Чудесница» А. Иванова и Б. Дежкина прочно утвердила этот жанр в его суверенных правах.

А теперь можно считать, что в мультипликации произошел еще один неожиданный сдвиг, найдены наконец новые возможности в решении некоторых острых политических тем.

Я имею в виду фильм «Это в наших силах», созданный режиссером Л. Атамановым на основе сатирических рисунков Херлуфа Бидструпа.

Большое эмоциональное воздействие этой ленты достигнуто предельно лаконичными средствами плакатно-сатирической формы. Первые же кадры вводят зрителя в политическую атмосферу фильма. Из огромного яйца со свастикой вылупляется зловеще черный птенец, которого стремительно начинают кормить окарикатуренные персонажи Пентагона. Кормят они его золотом, кормят оружием. Черный птенец прожорлив — он раздувается, растет на глазах и вот уже занимает весь экран. Все больше и больше требует он золота, оружия.

Превратившись в черного хищного орла, птица взлетает, провожаемая злорадно-радостным взглядом пентагонца.

Драматургия ленты строится на противоборстве двух начал. Оголтелому милитаризму противопоставлены лирические, бытовые, мирные сцены: на экране влюбленные пары — английская на фоне Биг-Бена, французская на фоне Эйфелевой башни, русская на фоне Кремля... Он и она прекрасны своей молодостью, полны любви и надежды. Они проходят по экрану трижды, пока черный птенец растет, пока нагнетается страх войны, которая может отнять у них счастье любить, радоваться, жить.

Авторы тактично решают эти эпизоды. Находкой можно считать то, что сам орел здесь не показывается. А только огромная тень от него закрывает небо.

Мирную жизнь олицетворяют не только молодые пары, а и матери, спокойно качающие коляски с детьми. Они также появляются трижды. Причем особенно удался второй проход: перепуганная и взволнованная мать прижимает к себе ребенка, пряча его от ураганного ветра, вызванного полетом хищной птицы-войны.

Эмоционален и точен по форме полет грозной птицы, начавшей сеять очаги агрессии и смерти.

Птица летит, и оброненные ею перья превращаются в бомбы. Взрыв и пожар — Индокитай. Взрыв и огонь — Ближний Восток.

Вся картина монтируется по принципу контрастного сопоставления кадров.

Скупой, лаконичной находкой оказался прием, когда из-под резца скульптора, из пишущей машинки писателя вылетают голуби — один, два, три — целая стая белокрылых посланцев мира. Начиная от бумажных, запускаемых детьми, и переходящих в белые транспаранты демонстраций.

Отдельно летящие голуби группируются

Кадр из фильма «Это в наших силах»

и превращаются в большого, во всю величину небесно-синего экрана Белого Голубя. Из отдельных конкретных знаков — «дети», «музыкант», «скульптор», «демонстрация» — вырастает условный символический образ мира.

Создается в итоге несокрушимый символ — монолит, противостоящий черной агрессивной птице.

Художественное воздействие и убедительность обобщения рождают уверенность в превосходстве сил мира над силами войны.

Творческий замысел постановщиков воплощен здесь в изобразительных средствах на оптимально высоком уровне.

И, наконец, необходимо остановиться на той особой трудности, которая стояла перед авторами в финале фильма: столкновение сил мира и войны — белой и черной птиц.

Авторы решают эту задачу с особой художественной тонкостью. Укрепление сил мира символизируется увеличением Белого Голубя. Его подвижный, трепещущий контур слагается на глазах из миллионов маленьких голубей, выпорхнувших из рук людей, черный хищник становится меньше, как-то меркнет, вянет на глазах. Тело его переламывается, и останки падают вниз.

Мир торжествует, он побеждает войну!

И вновь встречаются влюбленные, матери спокойно качают в колясках своих детей — звучит тема мирного труда, счастья, тема любви.

...Люди, люди — это в наших силах
Землю от пожара уберечь...—

слышатся слова известной песни. Так убедительно и зримо с помощью удачно использованных символов, метафор, ассоциаций, гипербол — всего арсенала специфических плакатных средств — донесли до нас художники-мультипликаторы большую политическую тему.

Мультфильм «Это в наших силах» несомненно сыграет свою роль в борьбе народов за мир и счастье на земле.

А почему бы, подумалось мне, не продолжить начатую работу по созданию политического мультиплаката? Почему не привлечь к этому большому и благородному делу наших замечательных художников — Кукрыниксов, Б. Ефимова, М. Абрамова, В. Брискина и других? Да и не только сатириков, но и мастеров героического плаката! Сколько интересных, горячих тем они могут предложить и великолепно разработать! Так могли бы появиться сатирические произведения, очень разные и очень нужные нашему народу.

Или, скажем, почему до сих пор нет короткометражных фильмов, посвященных плакатам времен Великой Отечественной войны или годам первых пятилеток? Для серии таких фильмов даже и название приходит на ум: «Плакат и время».

Плакат — это боевая партийная публицистика. Своими особыми изобразительными средствами он ведет летопись побед и свершений нашего народа.

Право, это ведь очень интересно, очень заманчиво — увидеть на экране, как лучшие мастера политического плаката внимательно следили за пульсом истории нашей социалистической Родины, как чутко к нему прислушивались и своими работами словно бы вычерчивали график этого пульса! Увидеть такое не только весьма интересно, но и поучительно: такой фильм существенно помог бы подготовке учеников-плакатистов.

Но это — тема другой статьи...

Социология одной рабочей смены

В. Дьяченко

«Ночная смена». Сценарий А. Гельмана, Т. Калецкой. Постановка Л. Менакера. Оператор В. Карасев. Художник А. Вагин. Композитор Я. Вайсбурд. Звукооператор М. Лазарев. Редактор А. Журавин. «Ленфильм», 1970.

За одну ночную смену случилось столько событий, что, пожалуй, их на два фильма хватило бы. (Говорить об этих событиях — и о фильме, конечно,— надо всерьез. Но поначалу должен я пересказать ход событий, а пересказ — занятие не очень-то серьезное, к шутливому тону клонит.)

Что же происходит в фильме?

Первое и главное — чуть было не рассыпалась знаменитая бригада бетонщиков. А ведь слава ее гремела по всем стройкам страны от Кавказа до Невы. С пустяков, казалось бы, началось, а кончилось смертью бригадира, славного мастера Павла Егоровича Пономарева...

А дело было, если попросту рассказывать, так.

Вечером перед сменой собрались в бытовке, почитали о себе статью в газете, про «передовой отряд высококвалифицированных рабочих», о диспетчере Жене Грибове, «любимце бригады». Посмеялись. Тут старшой, Назаров, и говорит: пока ты, Женя, экзамены в институт сдавал, нас тут обидели. Прораб специалист молодой, а уже обнаглевший, по 30 копеек с наряда снял. Ребята в один голос Назарова поддержали: верно, несправедливость. Тогда Назаров уверенным голосом продолжает: так вот, Женя, сними-ка ты трубочку да позвони начальнику строительства, пускай он сюда приедет и при нас прорабу всыплет, чтоб он на всю жизнь запомнил, как работяг обижать. Давай, говорит, звони, а то иначе в а м котлована не будет.

Диспетчера Женю Грибова, это «в а м» очень задело, а еще больше ему не понравилось, что бригада решила угробить молодого прораба. Стал урезонивать: бросьте, потом стыдно

будет! Но ребята завелись — звони, как сказано! Тут Женя и врезал: бригаду вашу я от работы отстраняю. Все!

Ребята от этих слов даже растерялись: всякое бывало, но чтоб по такому поводу диспетчер снял с важного объекта целую бригаду (заменить-то некем, поздно!) — такого еще не было. Неизвестно, на что рассчитывал диспетчер, но марку свою держал — никуда, мол, они не денутся... И верно, поехали они прямиком к своему бригадиру, знаменитому Павлу Егоровичу Пономареву. А тот недавно из больницы после инфаркта. Приехали: такие вот дела, Егорыч! Тут старик им и выдал: на кого котлован бросили, хозяева страны? От живого бетона ушли! Кинулся спецовку надевать, они его успокаивают, он — ни в какую... Короче, вернулись и к работе приступили. Егорыч и Женю упрекнул: людьми управлять надо уметь! А сам сел искать в нарядах те самые 30 копеек. И нашел. Назаров сам же и виноват был, оказывается... Ясное дело, после этого работа прямо закипела, бетона стало не хватать. Старик Пономарев походил по участку, присоветовал, что надо, с людьми потолковал, да и прилег отдохнуть.

Ребята работали, как черти, к утру кран застопорило — так бетон тачками возили, а фундамент кончили. На радостях порезали арбуз — зови, кричат, деда, ему арбузное сердце досталось! А деда уже нет, уснул навсегда Павел Егорович Пономарев...

Той же ночью еще одно событие произошло.

Когда бетона стало не хватать, диспетчер Женя Грибов забеспокоился: не должно быть, если все по графику! Но шоферша Клава объяснила: некоторые шоферы химичат, возят бетон налево, прорабу Коваленкову, а он им за рейс по два рейса пишет.

Женя Грибов — к Коваленкову. Коваленков этак нагло ему говорит: водители, Женя, народ загадочный, копейка сейчас во главе всего, мне за ночь надо дорогу построить, и я ее построю! Женя, конечно, за людей оскорбился: врешь ты все, кричит. Ну а доказать-то нельзя... Случай помог: на переезде девчонка работала, Рита Рязанцева, невидная такая, молоденькая. Поняла она Женю, рискнула — перекрыла переезд. Машины — в очередь, шоферня психует, Коваленков тут как тут — в чем дело? Все и обнаружилось: действительно, перехватывал чужой бетон Коваленков. Попробовал он на демагогии сыграть: дескать, рулевые, простые ребята, чего им нужно? Им нужно заработать! Но тут уж сами шоферы возмутились... Кончилось тем, что развернули ребята машины и повезли весь бетон Грибову, долг возвращать. Остался Коваленков один на дороге. Может, проняло?..

И еще — в эту ночь одна любовь умерла, а другая воскресла...

Еще до начала нашего рассказа холостой парень Женя Грибов и замужняя женщина Надя очень полюбили друг друга. Надя с дочкой ушла от мужа в общежитие. Но когда Женя уехал, передумала — пожалела мужа и дочку, вернулась домой. Женя приехал, а она с ним как с незнакомым, на «вы». И поговорить отказывается. А Жене в ночную надо. Вот так и получилось, что пришлось Жене в ту ночь и с родной бригадой конфликтовать, и с Коваленковым воевать, и метаться на недозволенной скорости между городом и стройкой, разыскивая то Надю, то ее мужа Толика, чтобы объясниться... А потом Толик его по всей стройке искал, а Надя, испуганная, ловила их обоих, чтоб не получилось чего между ними. Еще хорошо, что успела она перед тем посоветоваться с Павлом Егоровичем, а тот, вопреки традиции, не за любовь ее осудил, а за то, что любви изменила. Муж Нади, Толик, тоже хорошим человеком оказался, гордость проявил, решил поперек дороги влюбленным не становиться. И получилось так, что в тяжелую минуту, когда стоял Женя Грибов у тела Павла Егоровича, рядом с ним оказалась Надя, и стало нам ясно, что — навсегда.

Да простят мне читатели и подробный пересказ и не очень уместную, вероятно, самодельную стилизацию.

К фильму я отношусь без какого-либо налета иронии. Картина, по-моему, заслуживает внимательного и, повторяю, серьезного разговора.

●

Пожалуй, впервые со времени «Большой руды» Г. Владимова и В. Ордынского проблематика общественного бытия рабочего класса стала в этой картине главной силой, движущей сюжет, складывающей формулу фильма. «Ночная смена» — серьезный фильм о сложных, значительных и распространенных явлениях жизни. На обсуждение поставлены проблемы не облегченные, не приукрашенные, проблемы сегодняшнего дня и в реальной жизни еще далекие от окончательного разрешения. В крепко сбитых драматических ситуациях сталкиваются несовместимые понимания социальной роли и предназначения рабочего человека, профессиональной чести и классовой гордости. Спор идет внутренний, между людьми одного круга, одной общности, а потому и особенно обостренный. Авторы не пытались уйти от столкновений противостоящих сил в некую символическую неопределенность, как это ныне стало модным, нырнуть в розовый туманчик добрых надежд. Все драматические ситуации доигрываются до конца, хотя, снова забегая вперед, скажем: в этой похвальной решимости авторов скрывалась также опасность предопределенной заданности.

Однако, прежде чем хвалить или порицать за это авторов, следует уяснить, нет ли в конгломерате тем и проблем фильма преувеличений, искажений, соответствуют ли они жизненной правде?

Полагаю — соответствуют.

Более того, являются распространенными.

Например, конфликт бригады бетонщиков

«Ночная смена». Евгений Грибов — Г. Корольков

с диспетчером Грибовым в социологических терминах описывается примерно так: некая малая группа (небольшой производственный коллектив) в результате эмоциональной вспышки поставила свои групповые интересы выше интересов большей общности (коллектива всего строительства), причем запалом конфликта был не материальный интерес (подумаешь, 30 копеек!), а престижный момент, гипертрофия естественной склонности группы идеализировать свое прошлое и преувеличивать свою роль. Затем в развитие ситуации включились, под влиянием лидера, механизмы самоконтроля, коллективной воли, и группа вернулась к своим прежним нормам поведения, приобретя некий хотя и отрицательный, но полезный опыт.

Если отвлечься от некоторых почти неизбежных условностей и допущений — перед нами «модельная ситуация». То, что в грубом просторечии совсем недавно определялось одним словом: зазнались черти! — в свете социологической науки предстает явлением сложным, противоречивым, в известной мере неизбежным. Теперь социальные психологи знают, что идеализированная традиция группы, чувство превосходства над другими являются могучими факторами сплочения, укрепления морали, привлечения личностных сил к решению общих задач. Но те же великолепные качества могут в некоторых критических позициях мгновенно поменять знаки социальной ценности: сплоченность обернется круговой порукой, групповая гордость — высокомерием, чувство профессионального превосходства — саморекламой. И если это явление известно, его можно предвидеть и нужно предотвращать.

Вторая конфликтная ситуация фильма представляет собой модификацию того же явления. Демагог и мелкий хищник Коваленков небезуспешно спекулирует на интересах и групповых запросах совершенно иной по структуре производственной группы — шоферской смены, члены которой связаны главным образом формальными, а не личностными отношениями, а потому и менее устойчивыми перед материальными соблазнами.

И здесь авторы построили социологически точную модельную ситуацию.

Предполагаю, что многим покажется натужной схоластикой такая поверка гармонии искусства алгеброй социологических формул. Что, спросят, важного привносят они в эстетический анализ?

Они привносят вес и меру.

Проходят те времена, когда критику невозбранно было в подтверждение собственных или в опровержение авторских концепций обходиться знаменитыми формулами: так в жизни бывает или — так в жизни не бывает. В жизни все бывает, только это ничего не опровергает и ничего не доказывает. Социальные явления и процессы все более усложняются, связи становятся многослойными, скрытыми, перекрывающими друг друга, взаимовлияния — опосредствованными, нелинейными, эксцентрическими. Теперь, будь ты хоть семи пядей во лбу, проживи ты хоть мафусаилов век, все равно одного знания фактов жизни не хватит для построения проверочных аналогий. И тем, кто хочет быть точным, придется усваивать азы социологической науки, — и не только одним критикам. Даже талант и интуиция не восполнят потерь, причиненных неточностью социологического обоснования произведения искусства. Степень реализма современного сюжета нередко определяется его социологической безупречностью.

Я понимаю, что такие звонкие формулы всегда будут звучать чересчур категорично без достаточно доказательных размышлений. И, конечно, следовало бы развить эту тему — она того заслуживает. Но жанр кинорецензии ставит свои пределы увлекательному теоретизированию. Поэтому к сказанному здесь можно добавить лишь еще одну иеремиаду по поводу недостаточности целей и средств художнического анализа жизненных явлений по сравнению с целями и средствами научного (социологического) подхода к тем же явлениям. И в киноискусстве мало ли примеров, как идеалистически приукрашиваются на экране сложные явления и проблемы, как теоретически всеми признаваемая объективность социальных процессов незаметно подменяется

в сюжетах фильмов произвольной игрой случайностей. Вот почему мне так дорога социологическая неслучайность столкновения неправого в данном вопросе коллектива с правым в данном вопросе индивидом; социологическая неслучайность самой возможности спекуляции прораба Коваленкова на слабостях «загадочного шоферского народа». Да, ценность и действенность кинематографического сюжета в этом случае определяются его социологической безупречностью!

Даже если нам рассказывают всего лишь о любви.

Авторы поступили правильно, сделав центром всей любовной линии фильма беседу Нади с Павлом Егоровичем Пономаревым о закономерностях чувства. Потому правильно, что мудрый старик, стихийный диалектик Пономарев одинаково чуток ко всем оттенкам правоты — и личного чувства, и общественных отношений. И для меня тут важно не то, как современно мыслит старик о правах и обязанностях личности, а то, как свободно, естественно и цельно в нем ощущение идеала, нераздельности личного и общественного. Надя, воспитанная на классических примерах любви и дружбы, невнятно излагает свои сомнения в правоте любви и предлагает жертву: я виновата, мне и платить. Павел Егорович иронизирует: значит, подвиг совершаешь на семейном фронте? А потом произносит такую фразу:

— Да, что других обманывать нельзя, этому вас научили, а вот что себя нельзя обманывать — забыли научить.

Что ж, в этой счастливо найденной фразе —

«Ночная смена». Пономарев — Ю. Толубеев, Надя — А. Чернова

мудрость нашего времени в данном сложном вопросе. И заключенной в ней энергии вполне хватило бы на то, чтобы мягко и небанально завершить лирическую линию фильма. Но авторы, к сожалению, не удержались от соблазна и здесь кое-что укрупнить, подчеркнуть и выделить. С вовсе не трогательной предупредительностью они расставляют вешки, чтобы мы, не дай бог, не сбились с верного курса. То хитрый шофер Миша бросит загадочную фразочку о странностях семейной жизни, на которую его собеседник почему-то никак не отреагирует; то простодушная шоферша Клава на большой скорости поделится интимными переживаниями; то в общежитии холостые девчата полифонически изложат сразу несколько концепций любви и брака, а на работе милая крановщица Оля бесхитростно поведает о своих семейных радостях...

Здесь приходит на память то странное ощущение внутреннего сопротивления материала, которое возникало при пересказе сюжета фильма: почему даже пересказать его в одной интонации оказалось так трудно?

Не потому ли, что в фильме не сложилось естественное соотношение между темой, так сказать, «личной» и темой «общественной»? Адресованные к разным психологическим установкам зрителя, они теснят друг друга, порождают некую реверберацию в восприятии, что в конечном счете разрушает ощущение безусловности происходящего на экране. Жестко стиснутые во времени, все сюжетные линии развиваются в лихорадочном ритме, что опять-таки создает настроение некоторой преувеличенности и надрыва.

Конечно же, зритель поймет, что за 15—16 часов реального времени предложенные авторами кризисные ситуации даже развернуться не успели бы. Более того, в реальных обстоятельствах герои фильма вряд ли смогли бы их совместить без стрессового срыва — человеческая психика к этому не приспособлена; чем сильнее эмоциональный порыв, тем вернее он заглушит все прочие, к тому же не родственные... Все это обычные допуски и заботы искусства. И все-таки в такого рода фильме хотелось бы видеть их поменьше.

Вряд ли кто станет оспаривать закономерности зрительского восприятия — ощущения достаточности рассказанного для нашего понимания и сопереживания, ощущения внутренней востребованности и неизбежности событий, ощущения избыточности, перебора и пережима. Если с этой точки зрения проследить переплетение сюжетных линий фильма, то станет очевидным, что проблемам и сюжетным линиям, а также намекам на проблемы и сюжетные линии в фильме попросту тесно. Поэтому и возникает впечатление избыточности одних мотивов и недостаточности других: времени-то отпущено на все про все — восемьдесят минут...

В самом деле, давайте прикинем.

Проблема, которую ставит перед дедом Пономаревым «зеленый стручок» Андрей, — «выгодно ли быть рабочим?» — возникает произвольно и необязательно, как некое украшение то ли генеральной темы фильма, то ли образа бригадира Пономарева. Но вопрос-то слишком серьезный, чтоб нам удовольствоваться дедовой иронией. Умы практиков-руководителей, социологов и психологов по сей день бьются в тенетах сложности этой задачи: как и чем сделать престижно высокими для молодежи тяжелые рабочие профессии? Так не стоило бы и авторам касаться его беглыми перстами. Тем более что нет у нас веских оснований утверждать, что этот вопрос ложится на всю картину: фильм все-таки о другом.

Не слишком оригинальна и убедительна история музыкантши Инны, и опять-таки все сказанное о ней кажется необязательным украшением главной темы и главных героев, лишним доказательством того, что белое бело. И разве не досадно, что финальную точку в фильме поручено поставить третьестепенным героям фильма — неустроенной девице Инне и молодому шоферу. Недаром же авторам для убедительности пришлось мобилизовать в финале сильнодействующие, хотя и не оригинальные приемы: образную силу газового факела как символа вечного огня и в звуковом ряду парафраз того же образа — символическое эхо.

Все это здесь выговаривается вовсе не по причине эстетической отсталости критика, не понявшего роли и значения в общем авторском замысле оттенков и обертонов, контрдействия и полифонии. Дело в том, что многого иного, и более важного, в фильме явственно недостает.

И более всего недостает знаменитой бригады бетонщиков-пономаревцев.

Есть такое понятие: ситуационная психология. Именно ею почти всегда и занимается кинокритика: ведь что мы, в сущности, знаем достоверного о героях фильма, кроме их поведения в предложенных авторами ситуациях? Как известно, личностные качества героя всегда шире его ситуационной роли. И в распоряжении режиссера современного кино достаточно образных средств, чтобы помочь нам проникнуть в характер героя глубже. Много труднее, конечно, за восемьдесят минут достаточно полно охарактеризовать группу персонажей, коллектив, — внутренних задач тут побольше. Но и это достижимо, если цель значительна.

А что может быть важнее и значительней обобщенного портрета коллектива в фильме, посвященном в основном проблемам общественных взаимодействий?

Конечно, уже в драматургической схеме была заложена невыразительность, стертость общей и индивидуальных характеристик членов бригады. Функциональность сквозит уже через клички, им присвоенные: Коротышка, Усач, Морячок, дядя Коля... Не отпущено было и киновремени на более углубленную характеристику персонажей и разработку внут-

«Ночная смена». Клава (в центре) — В. Владимирова

ренних связей в бригаде. Актеры работали по знакам, по функциям и, естественно, не создали приметных характеров. Еще и то навредило, что в их речи авторы допустили словечки и интонации, более свойственные люмпенам, чем кадровым рабочим знаменитой бригады Пономарева.

Все это вместе взятое — дефект отнюдь не частный. Думается, и тут сработала инерция прежних лет — традиционное живописание «работяг вообще», которых в природе не существует. Думается, что авторы, присваивая бригаде Пономарева повсеместную известность и большой стаж кадровых производственников, все же держали в уме иную бригаду, состоящую, должно быть, из сезонников, не имеющих ни истории, ни традиций.

А это, во-первых, совершенно иной материал, а во-вторых — материал для решения иных задач.

Нам ощутительно недостает оттенков взаимоотношений внутри бригады, открывающих скрытые качества характеров. Нам недостает сцен труда — почему, черт возьми, режиссеры так их боятся? Обратили бы внимание, как завороженно, чуть ли не часами наблюдают на улицах вовсе не праздные люди за работающим экскаватором или пневматической бабой! Очевидно и намеренно укорочены в фильме чрезвычайно важные сцены в финале, когда бетон пришлось возить тачками. Впечатление трудового задора, азарта не создалось, а уж надо ли объяснять, как оно необходимо в этом эпизоде! Один из эмоциональных центров картины, а на экране — натужная сумятица, ни одного крупного плана, ни одного портрета. Уж не оттого ли эту сцену урезали, что испугались парафразы с фильмом «Время, вперед!»? Так этого следовало бы намеренно добиваться!

Наконец, недостает мне в ритмичном строе фильма пауз, тишины, раздумья. Слишком спрессовано действие, некогда дух перевести: вперед, вперед, все ситуации надо успеть доиграть до конца! Эта стремительность создает фильму стилевую законченность, удерживает интерес зрителя до последнего кадра. Но, с другой стороны она же снимает ощущение крупномасштабности проблем, неоднозначности их решения, внушает ложное ощущение завершенности едва лишь поставленных социальных задач.

И вот тут вдруг мы явственно ощущаем тайный эстетический изъян фильма: стремление авторов во что бы то ни стало быть однозначно понятыми. Уже с этой точки зрения вдруг по-новому воспринимается многоэтажная проблематика фильма: а не скрывается ли за этой объемностью стремление внутренне уравновесить все проблемы, замкнуть каждую накоротко, чтоб подвести в финале черту под безусловно положительным итогом?

Понять авторов легко: что бы там ни говорили, но чем крупнее проблематика фильма, тем больше и риск авторов — прежде всего риск быть неверно понятыми. Естественно, что они предвидят его заранее и стараются уменьшить. Предполагают, что самый простой для этого способ — представить затронутые проблемы легко разрешимыми внутри образной системы фильма. Из этой заботы возникла главная ошибка авторов — стремление все ситуации разыграть до конца, все затронутые проблемы разрешить недвусмысленно. Оттого фильм потерял конечную психологическую задачу, пропагандистскую недосказанность, которая только и вызывает активность общественной мысли зрителя. Не будем забывать, что в сознании взрослого человека нет пустот, белых листов бумаги, на которых мы могли бы легкой рукой чертить свои знаки. Любая мысль, любой образ могут проникнуть в сознание, только преодолев нечто, до того там бывшее, преодолев его силой мысли и чувства. Открытая проблема, вопросительный знак, не до конца разыгранная ситуация — очень сильные приемы, стимулирующие усилия мысли и воли. И наоборот — ничто так их не гасит, как длинные объяснения очевидного и энергичные утверждения общеизвестного... Как мне кажется, именно перенасыщенность серьезной проблематикой, а также крайнее сужение времени действия повлекли за собой необходимость вести рассказ в ускоренном темпе, в резких ритмах, монтировать контрастно, нервно, стиль изображения полностью

подчинить потребностям изложения. Отсюда, думается, возникает впечатление некоторой заданности, устремленности, а также сухости режиссерского рисунка.

По тем же параметрам создавались и психологические характеристики. Несколько упрощая, их формулу можно определить так: точно, но без усложняющего запроса найден актерский типаж, точно выдержанный по психологической задаче стереотип поведения во всех ситуациях, чуть-чуть ускоренный рисунок актерского действия, без «разгонов», вводов и выводов из ситуаций актерского общения.

В общем эта методика верна, потому что соответствует режиссерской задаче: максимум эстетической информации в минимальное время. Надо сказать, что и большинство занятых в фильме актеров приняли режиссерскую задачу и решили ее. А неизбежный при этом несколько более нервный, чем ныне принято, рисунок ролей выглядит в психологически напряженных ситуациях естественным.

В высшей степени достоверен Павел Егорович Пономарев в исполнении Ю. Толубеева, актера с тонким пониманием социальных качеств характера. Перед нами встает крупная личность, с внутренне резким, совсем не старческим стилем поведения, с парадоксальным ходом мысли. За исключением одной сцены, с Надей, Ю. Толубеев работает «на малых площадках» действия, но всегда успевает за недолгое время решить свои задачи. Столь же точен в роли Жени Грибова Г. Корольков, а роль эта трудная, с резкими переключениями на несхожие психологические механизмы.

«Ночная смена». Евгений Грибов — Г. Корольков, Коваленков — Ю. Визбор

Актера выручают его естественность, самоуглубленность без чудачества, на что было легко сбиться. И Надя (А. Чернова) хороша — жаль только, что ей не дали возможности где-нибудь хоть на мгновение вспыхнуть и осветиться изнутри. Ю. Визбор (Коваленков), В. Павлов (Миша), В. Владимирова (Клава) играют привычные для себя роли, но играют их точно.

Крупноблочный монтаж характеров позволил режиссеру решить много задач, но именно потому не все они были решены успешно. Таких блоков, знакомых характеров и привычных отношений в картине несколько: женское общежитие, семейка супругов Фроловых, шоферы, приятели Анатолия... Естественно, что знаковые системы и воспринимаются обобщенно, как крупный знак, а следовательно, вызывают у зрителя не сопереживание, а в лучшем случае всего лишь понимание.

●

Несколько лет тому назад я имел случай познакомиться с одним из первых вариантов сценария А. Гельмана и Т. Калецкой и поэтому могу представить направление его движения по пути к экрану. Рад отметить, что на этом пути проблематика фильма стала значительней, а конфликты острее. В том поиске современных способов выражения новых мотиваций труда, новых психологических структур, нового коллективного человека, которым озабочен наш кинематограф, фильм «Ночная смена» — явление заметное.

Итак, кинематограф может ставить острые проблемы общественного бытия рабочего класса. Итак, режиссура умеет находить для них увлекательную форму кинорассказа. Итак, организаторы кинопроизводства умеют увидеть пропагандистскую ценность замысла именно в его обостренной проблемности. Это сейчас особенно важно, ибо художническую смелость тоже надо планировать — и планировать смело.

Построение образа

М. Блейман

«Смерти нет, ребята!». Сценарий С. Атаева. Постановка Б. Мансурова. Оператор В. Калашников. Художник Г. Брусенцов. Композитор Н. Богословский. Звукооператор С. Молланиязов. Редактор Х. Гусейнов. «Туркменфильм», 1970.

Как известно, критик анализирует то, что уже сделано, уже осуществлено. Однако в его работе может наличествовать также элемент «предсказания», точнее — представление о путях творческого развития художника.

Я писал о предыдущей картине Булата Мансурова «Рабыня». Отдавая должное своеобразию и мастерству режиссерской работы, я не мог не обратить внимание на некоторую «кривизну» поисков автора. Мне казалось, что Б. Мансуров, стремясь во что бы то ни стало вытянуть метафорическое значение каждого образа и каждой ситуации, иногда жертвовал конкретностью и наблюдательностью, так что живые персонажи и правдивые ситуации превращались в абстрактные категории и обретали только символическое значение. Это привело к существенным потерям: даже хорошо продуманные и хорошо осуществленные эпизоды не сложились воедино. Рационалистическая задача ослабила и эмоциональное и содержательное (сюжетное) единство картины.

Вместе с тем я не мог не признать и того, что Б. Мансуров почти никогда не опускается до плоско-иллюстративного кинематографа. Он не ограничивает свою режиссерскую задачу простым воспроизведением предложенного сценарием события, а старается работать поэтически, создавать образ действительности и образ героев, хотя, повторяю, этот образ иногда оказывался условным и абстрактным. И я, критик, предостерегал Б. Мансурова от пристрастия к абстрагирующей символизации и звал его к живой, реалистической конкретности.

Естественно, что мне было интересно посмотреть «Смерти нет, ребята!» — фильм, который Б. Мансуров поставил вслед за «Рабыней».

«Смерти нет, ребята!»

Я вовсе не предпринимал проверку того, принял он или не принял мои рекомендации. Новый фильм Мансурова был закончен к тому времени, когда была опубликована моя статья, разбирающая его предыдущую картину. Так что я просто хотел увидеть, по каким путям движется этот художник.

●

Основная ситуация фильма «Смерти нет, ребята!» очень проста. Все действие происходит в течение одного дня — 4 мая 1945 года. Это значит — фашистская военная машина разгромлена, Берлин уже взят, до Дня победы осталось меньше недели.

Походная застава нашей армии — всего шестьдесят шесть бойцов — вырывается к небольшому немецкому городку неподалеку от переправы через Эльбу. Городок пуст, в нем нет войск, эвакуировано население. Но к городу приближается большая фашистская колонна, которая, по-видимому, пытается переправиться через реку.

Командиру заставы капитану Реджепову приказано задержать фашистов до подхода наших танков. Борьба за задержку фашистской колонны и составляет ядро сюжетной ситуации фильма. Противник не знает, какие силы преграждают путь, боится разгрома и поэтому соглашается на переговоры, настаивая, чтобы колонну пропустили без боя. Капитан Реджепов прибегает к хитрости, пытаясь выиграть каждый час, каждую минуту, оставшуюся до подхода танковых частей. Наконец фашистское командование разгадывает, что перед ним всего только небольшой отряд, и, нарушив перемирие, пытается силой пробиться к Эльбе. Шестьдесят шесть человек заставы Реджепова героически сопротивляются и, погибая в неравном бою, задерживают превосходящие силы фашистов. Такова схема сценария.

Приходится заметить, что основная ситуа-

ция сценарного замысла С. Атаева при всей его известной емкости и достоверности достаточно ординарна для фильмов о войне... Не отличаются оригинальностью и характеристики персонажей. Капитан Реджепов, как и полагается командиру, волевой, немногословный и суровый человек. Рядом с ним действуют «дежурный» персонаж — толстяк и балагур Киндзибаев и такой же «дежурный» украинец Петя, говорящий с акцентом, худенький юноша, почти мальчик — Узын, показывающий чудеса героизма, и бывалый солдат Мамед Одаев, который не теряется в любой многотрудной ситуации, хотя у него болят зубы. И, конечно же, хорошенькая санинструктор Таня влюблена в красивого лейтенанта Володю... Нового решения военной темы в сценарии нет.

Но Булат Мансуров прилагает все свои творческие усилия, чтобы создать из «просто эпизода» образ войны, и нужно сказать, это во многом ему удается. Казалось бы, укрупнение образа могло быть достигнуто при помощи батальной символизации, романтическим или даже эпическим возвышением и превращением персонажей в былинных богатырей. Мы знаем такие решения, да и вся практика Б. Мансурова как будто должна была именно к ним привести картину.

Но автор фильма не возвращается к уже испытанной им на деле абстрактной символизации и ищет укрупнение образа в предельной его конкретности и в детализации. Он хорошо знает, что замысел художественного произведения реализуется не только в сюжетной ситуации, что художник может укрупнить простой «случай из жизни», не поднимая его до символа, а углубляя его и не жертвуя ни крупицей его своеобычной конкретности. Случай из «военной жизни», боевой эпизод, даже не упомянутый в военных сводках, может быть поднят до подлинно трагического звучания.

Как же это делает Б. Мансуров?

●

Вот начало картины. Весенний пейзаж. Расцветающий лес. Опустевший, покинутый город, над ним господствует готический храм с башней. И с часами, с циферблата которых взрывом сорвана стрелка. Так создается образ остановившегося времени, смерти. Этот образ откровенно символичен и контрастирует с бытовыми действиями персонажей, которых тут же спешит показать режиссер. Ему нужен контраст, тот контраст, который и породит образ всего фильма.

Город пуст, и время в нем умерло. А в лесу наши бойцы заняты своими бытовыми делами. Солдаты отдыхают, едят, балагурят, кто чинит рацию, кто рассказывает смешной сон, возникает любовная сцена между лейтенантом Володей и санинструктором Таней. В неторопливом бытовом эпизоде один за другим рекомендуются все герои картины.

Бытовая сцена взрывается закадровым голосом. Неожиданно возникает патетический и трагический мотив. Звучат строки Анны Ахматовой: «Чтоб вас оплакивать... мне жизнь сохранена. Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, а крикнуть на весь мир все ваши имена».

Зачем эта стихотворная вставка? Расчетливо ли поступил автор картины? Нужно ли было предупреждать события, предуказывать их трагическое развертывание? Ведь из стихотворного этого текста зритель узнает, что будет бой, что будет гибель, что будет смерть. Но режиссер этого именно и хочет. Он настаивает, чтобы зритель в жанровых сценах солдатского отдыха отыскивал среди персонажей героев предстоящего трагического столкновения. И пусть зритель знает, что все они или почти все погибнут. Вторжение трагического мотива в сознательно высветленную бытовую сцену вовсе не сюжетная нерасчетливость, а продиктованная режиссером тональность восприятия картины. Одно дело — сцена солдатского отдыха, другое — кратковременное счастье, которое предоставляет солдату судьба перед трагической смертью. Автор картины пренебрегает неожиданностями событий, сюжетной занимательностью во имя создания трагического образа. Тема смерти, тема остановившегося времени, заявленная в первых кадрах картины, как бы бросает отсвет на бытовые поступки солдат.

«Смерти нет, ребята!». Таня — А. Алейникова, Владимир Рубин — Е. Жариков

Я не буду пересказывать все эпизоды фильма. Мне важно только зафиксировать способы, при помощи которых автор создает из обыденного — пусть трагического «случая»— образ большого события. Если в «Рабыне» Мансуров очищал образ от бытовой детализации, которая, как казалось ему, затемняла замысел, то в новом фильме он ищет источник обобщающей образности именно в ней — в бытовой достоверности детали.

В схватке с фашистами погибает боец Коля, любимой присказкой которого было: «Смерти нет, ребята!» Это само по себе хрестоматийная выдумка: конечно, автор такой фразы должен погибнуть первым. Но Б. Мансуров ничем не подчеркивает гибель героя, она, если уместно здесь так выразиться, совсем неэффектна. Колю перевязывают, надеются на то, что он выживет, собираются отправить в тыл, а он... Какая-то «случайная» его смерть. Тем не менее режиссеру удается создать образ героического реквиема. Солдаты роют могилу, первую и единственную в этом бою. И вдруг повествование переламывается. И не потому, что последующая сцена мотивирована воспоминаниями солдат об убитом, мотивировки могло бы и не быть, важно, что перед зрителем воочию возникает образ солдата, оправдывающего свою присказку,— для него смерти нет. Действие неожиданно возвращается к прошлому — зима, снежное поле, засеянное минами, которые нужно взорвать. Несколько солдат в маскхалатах, и среди них — Коля. Он отсылает товарищей, а сам, оставшись один, пытается повернуть ручку подрывной машинки. Но вдруг оказывается, что он не в состоянии этого сделать. У него закоченели руки на страшном морозе. Б. Мансуров сосредоточивает внимание на как будто незначи-

«Смерти нет, ребята!». Реджепов — Ш. Акмухаммедов

тельной детали — на том, как солдат дыханием разогревает окоченевшие руки, как он заставляет разогнуться пальцы. Обыкновенная подробность человеческого поведения создает героический образ.

Режиссер часто пользуется мотивом смещения временны́х пластов повествования — в фильме возникают образы прошлого, образы будущего. Так, на экране, в секунду затишья перед боем, возникают то ли воспоминания солдат, то ли их представления о будущем. Как будто не существенно, не «крупно» то, о чем они вспоминают или мечтают, но сплетением эпизодов режиссер создает здесь изобразительный единый образ большой силы, который трудно передать словами. Сильное, почти музыкальное впечатление производят кадры сдавшихся в плен фашистских солдат. Пленен-ные гитлеровцы с поднятыми руками проходят мимо женщин в траурной черной одежде, мимо старых и молодых вдов, матерей и невест...— и возникает величественный образ скорби и победы, завоеванной ратным трудом, кровью, слезами.

В этих и в подобных им эпизодах — приметы образного строя картины. Стихи А. Ахматовой вторгались в действие, предуказывая трагическое будущее героев, и в соответствии с ними Б. Мансуров смещает временны́е пласты, сталкивает прошлое и будущее с настоящим. Режиссер ненасильственно раздвигает рамки сюжета, и в фильме ширится образ трагической и победоносной войны.

«Смерти нет, ребята!»— это не только название фильма, но и ключ к созданию и пониманию его образности. Когда раненый капитан Реджепов падает в воду, ему перед смертью кажется, что он, сильный и молодой, упругими взмахами рук рассекает ласковую солнечную воду. Эти кадры (сами по себе, может быть,

«Смерти нет, ребята!». Мамед — А. Джаллыев

и не из числа лучших в картине) не только воспоминание, не только мечта, но и образ всего фильма: человек преодолевает смерть.

Режиссер внимателен к поведению людей, каждый жест и каждый поступок которых достоверны, и вместе с тем он умело использует интонации и решительно переключает бытовую ситуацию в ситуацию почти символическую, не теряя, однако, ее правды.

В сущности, эпизод, который я сейчас опишу, почти комедиен. Стремясь остановить фашистскую колонну, капитан Реджепов предлагает гитлеровцам капитулировать, сложить оружие. Но фашистский генерал соглашается вести переговоры только с офицером, равным по званию. И вот капитан Реджепов уговаривает старшину Мамеда Одоева сыграть советского генерала. Тот соглашается, и его «переодевают», дают ему вместо пилотки фуражку, маскируют его солдатскую одежду плащ-палаткой и увешивают его грудь всеми орденами, которыми награждены солдаты, даже значком «ГТО». Если учесть еще то, что в предыдущих эпизодах Одоев хватался за щеку — болели зубы, нетрудно представить, что режиссер и актер не удержатся от комической детализации в сцене переговоров с фашистами. Но именно этого и не происходит. Старшина ведет себя на переговорах не только с достоинством, но, я бы сказал, даже величественно. Сюжетная ситуация предлагает ему играть комического самозванца, но чутье исторической правды требует от солдата совсем другого поведения. Мамед ведет себя как достойный представитель победившей армии, он безупречно серьезен. В его достоинстве и серьезности — высокая правда. И я совершенно согласен с Б. Руниным, который в статье «Четвертый фильм Булата Мансурова» («Советский экран», 1971, № 9) говорит, что исто-

рия с переодеванием превращается в исторический символ.

Характерно и то, что Б. Мансуров обнаруживает художественный и исторический такт не только в том, что не прибегает к бытовой комедийности, напрашивающейся в трактовке этого эпизода. Подняв старшину Одоева на символические высоты, режиссер тут же находит возможность вернуться к достоверному конкретному образу солдата. Следует точный эпизод: после переговоров с фашистами старшина деловито раздает товарищам одолженные у них ордена и медали.

Я мог бы умножить примеры того, как Мансуров, не жертвуя реалистической достоверностью, возвышается до обобщенного образа, до символического прочтения кажущейся обыденной ситуации. Но, пожалуй, и приведенных примеров достаточно, чтобы иметь право сказать: автор «Рабыни» в новом фильме поднялся до понимания того, что прозаическая детализация и реалистическая конкретность не препятствуют подлинной поэзии, а, наоборот, эстетически осмысленные, создают поэтический образ воплощаемого явления. Если Б. Мансурову раньше казалось, что внимание к правде поступков и поведения сводит искусство к прямому копированию действительности, то теперь он убедился, что реализм вовсе не совпадает с натуралистической иллюстративностью и не противопоказан самой высокой образности.

Режиссер сохранил стремление сконденсировать образ, тяготение к экспрессивности, свободно обращается он с пространством и временем, концентрирует действие на самых значительных его проявлениях. Но он многое и приобрел, и прежде всего — реалистическую зоркость к детали человеческого поведения и к атмосфере всего действия, умение создать не воплощение абстракции, но образ сложной и противоречивой жизни и, главное, человеческий характер.

Последнее очень существенно. Ведь Б. Мансурова упрекали в неумении лепить характер, в невнимании к актеру. Фильм «Смерти нет, ребята!» доказывает обратное. Режиссер сумел не только выстроить вместе с актерами роли, но и позаботился о достоверности человеческого поведения. Я поверил в правду и Ш. Акмухаммедова, исполняющего роль Реджепова, и А. Джаллыева, превосходно сыгравшего очень трудную роль Мамеда, и А. Бяшимова (Киндзибаев), и А. Бердыклычева (Узын), и Е. Жарикова (Володя), и А. Алейниковой (Таня), как, впрочем, и других исполнителей больших и малых ролей. Важно отметить еще одно обстоятельство: режиссер сумел объединить разноязычных актеров, воспитанников разных актерских школ, в единый ансамбль.

Все это не значит, что в несомненно интересной и значительной картине нет недостатков. Настаивая на образно-эмоциональном характере каждого изображаемого явления, каждого характера, режиссер старается поэтизировать все и поэтому иногда чрезмерно сгущает экспрессивные краски. Еще нет-нет да и скажется недоверие к поэтической правде достоверности, к эстетическому значению реалистической детали.

Свидание фашистского генерала со старшиной Мамедом происходит в готическом храме. Режиссер нагнетает торжественную необычность обстановки. Образ значительности события создают и горящие в шандалах под готическими сводами свечи, и звучание органа, и проход священников в белоснежных одеяниях. Но именно из-за этой символической значительности происходящее начинает терять не менее важное — достоверность. «Условно-поэтическая» обстановка не создает поэзии, экспрессивность хороша только тогда, когда ради нее не жертвуют жизненной правдой...

В начале картины лейтенант Володя Рубин учит Таню ездить верхом. Девушка сидит на красивом и мощном белом коне, Рубин держит повод лошади, скачущей по кругу. И оба смеются. Всегда трудно изложить словами содержание живописного образа, но я уверен, что всякий зритель ощутит в этом простом кадре воплощение счастья. Но Б. Мансуров, найдя образ, тут же старается его символизировать до предела. На помощь приходит замедленная съемка, и в нескольких кадрах де-

«Смерти нет, ребята!». Узын — А. Бердыклычев, Дадашев — К. Фараджаев

вушка как бы плывет на коне. Повышает ли это эмоциональное звучание эпизода, создает ли подобная символизация более выразительный образ, который можно теперь прочитать как примитивную аллегорию: девушка от счастья плывет в воздухе,— не знаю.

Когда отряд готовится вступить в безнадежный и смертельный бой, Рубин привязывает девушку к коню, чтобы отправить ее в тыл навстречу приближающимся танкам. Мотив доигрывается: привязав Таню, Рубин прощается с ней — целует ее, зная, что это их последнее свидание. Это целомудренно. Это хорошо. Необычность мизансцены повышает эмоциональный тон эпизода. Но зачем же кончать фильм кадрами скачущей на коне Тани — кадрами, снятыми опять-таки замедленно, рапидом? Понятно, что хотел сказать режиссер: счастье нельзя убить, вечна неумирающая любовь. Но аллегория чужда простому и достоверному стилю фильма...

Последний пример. В одном из эпизодов фильма — в том, где бойцы вспоминают прошлое и воображают будущее перед боем,— неожиданно возникает музыкальная цитата — звучит песня Н. Богословского «Темная ночь» на фоне, контрастном музыке и тексту. Это воспринимается как музыкальная завитушка, ничего не означает и нарушает впечатление от хорошей и скромной музыки того же Н. Богословского, написанной для фильма.

Я сознательно отдал так много места анализу этих частных неудач фильма потому, что мне кажется, что Б. Мансуров не всегда доверяет им же найденным стилевым принципам и иногда пытается возвратиться к уже преодоленному им рационалистическому и абстрактному аллегоризму. Конечно, перечисленные эпизоды не могут испортить его хороший фильм, но как бы «пятнают» его.

Впрочем, возможно, я слишком уж требователен. Переход художника от уже найден-

ного стиля к новому, еще не изведанному всегда происходит в борении его с самим собой, и эта борьба протекает с переменным успехом. Хорошо уже то, что новая для Б. Мансурова поэтика одерживает в его фильме пусть и не окончательную, но очевидную победу.

●

Я начал эту статью утверждением, что критик не только анализирует творчество художника, но и старается предвидеть его будущее и даже повлиять на него. И пусть это не совсем обычно, я хочу предложить режиссеру материал для его следующей работы.

Несомненно, что Булат Мансуров серьезно и плодотворно обращается к традициям Эйзенштейна. И мне бы хотелось, чтобы творческая связь великого учителя всей советской кинематографии и его молодого ученика была закреплена и продолжена.

Среди неосуществленных замыслов Сергея Михайловича была постановка картины о строительстве Ферганского канала. Сценарий был закончен. В нем был создан грандиозный диалектический образ жизни и смерти, вечного движения, вечного стремления в будущее. Недаром в финале сценария вода, текущая по руслу построенного целым народом канала, в стремительном движении навеки сметает пережитки прошлого, следы угнетения, рабства.

Сценарий С. М. Эйзенштейна не устарел ни по теме, ни по своим художественным качествам. Тема творчества новой жизни, тема народного труда — вечная тема искусства.

Б. Мансуров — с его вниманием к истории Средней Азии («Состязание»), с интересом к творению нового («Утоление жажды») и, наконец, стремлением творчески освоить опыт Эйзенштейна по «строению вещей» («Рабыня») — способен, как мне кажется, достойно осуществить этот большой замысел.

Думаю, что великий режиссер был бы доволен тем, что в другую эпоху другой режиссер взялся за осуществление его замысла. Ведь Сергей Михайлович был человеком щедрым, всю свою жизнь оплодотворял творчество других, любил и поощрял талантливую молодежь.

Чудеса с чудесами

В. Кичин

«Два дня чудес». Сценарий М. Прядкина, А. Хмелика (по мотивам пьесы Ю. Сотника «Просто ужас!»). Постановка Л. Мирского. Оператор А. Рыбин. Художник О. Кравченя. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор Д. Дроздюк. Редактор И. Соловьев. Киностудия имени М. Горького, 1970.

Вначале была пьеса. С чудесами. С превращениями: автор пьесы переделал ее в сценарий. Затем, надо полагать, произошли какие-то чудеса со сценарием (рассматривать их сейчас нет возможности), и в результате появился фильм, поставленный «по мотивам» пьесы.

Эта статья — о мотивах пьесы Ю. Сотника и фильма Л. Мирского.

●

Пьеса Ю. Сотника «Просто ужас!» стоит в том же ряду современных озорных сказок, что и «Веселое сновидение» С. Михалкова, «Королевство кривых зеркал» В. Губарева, «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» и «Пеппи Длинныйчулок» А. Линдгрен с их добрым, улыбчивым, а иной раз грустным юмором, с их игрой в несерьезные чудеса и непременным комическим взаимодействием двух существующих рядом миров — детского и взрослого. В такой сказке нет мрачноватых аллегорий, нет масштабных философских обобщений, рассчитанных скорее на взрослого зрителя. Нет и модной «всеадресности», когда можно предположить, что пока дети развлекаются, люди постарше постигают глубинные пласты замысла.

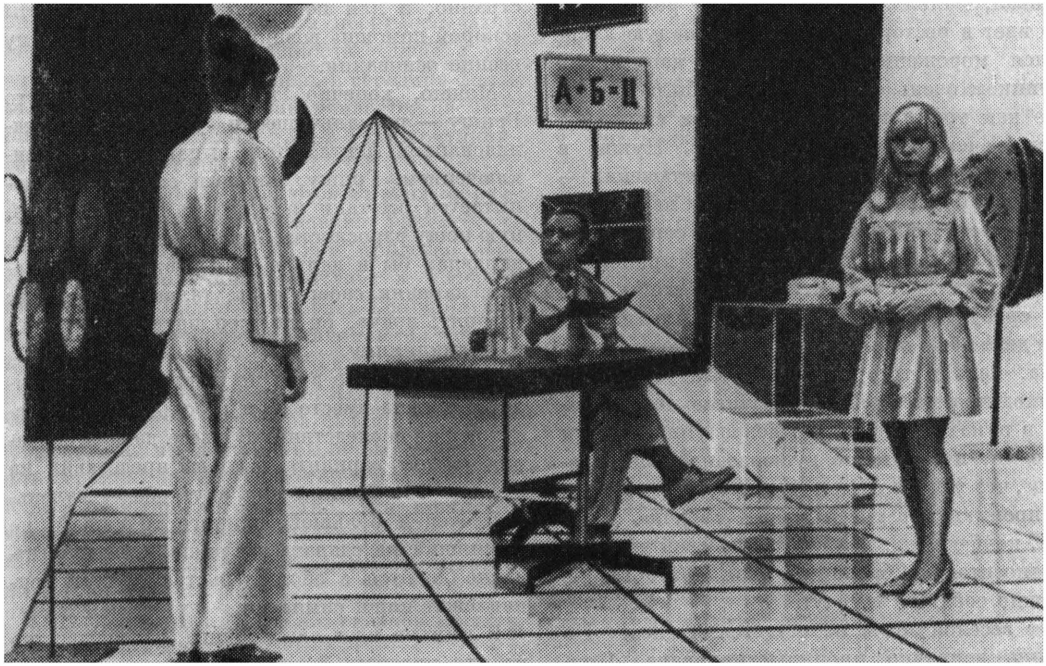
Очарование этих историй — в их озорстве, в дерзкой ломке рамок скучного будничного мира, созданного людьми без воображения. В них властвует фантазия, безудержная и раскованная, утверждается стихия Игры, столь естественная для детского мира и почему-то изгнанная из мира взрослых. Нет ничего дальше от морализирования, чем эти сказки, хотя, конечно же, «добры молодцы» поймут их веселый намек и положенный урок извлекут непременно.

Фантазия в пьесе Ю. Сотника, как и в большинстве подобных сказок, основывается на первозданно наивном «если бы»: что было бы, если бы мечта двенадцатилетнего Гриши «поскорее вырасти» стала явью? И — заодно уж — если бы материализовалось полушутливое пожелание стареющего папы с брюшком «сбросить лет двадцать»? Автор меняет их местами, и с этого немудреного чуда начинаются все те шумные и суматошные события, которые Гришина мама, Лидия Петровна, превращенная попутно в девочку, не без основания характеризует, как «просто ужас!». Так как в жизни подобные трансформации происходят не часто, пришлось ввести в пьесу фей, которые выполняют эту операцию, и престарелого волшебника Мерлина, способного в критический момент все вернуть в изначальное состояние. Явившиеся в сказку вершители чудес подтолкнули фантазию автора и прибавили пьесе несколько смешных ассоциаций: феи напоминают вполне современных студенток-троечниц. Забавное смешение времен тоже входит в сложившийся стиль «озорных сказок».

Было бы, вероятно, натяжкой предполагать, что дидактической целью всех этих чудес является намерение всерьез и лишний раз обосновать прописную мораль: каждый хорош на своем месте, всякому овощу свое время... Ход сказочных событий, наверное, приведет зрителя к такой мысли, но откровения в том не будет, а автор пьесы менее всего усердствовал в стремлении озарить светом искусства известные истины. О морали он не забывал. Но действовал, как сказочнику положено, по мудрому правилу: сказка — ложь, да в ней намек...

Намек? Слово какое-то нехорошее. Потому ли, а может, и по каким-то другим, творче-

«Два дня чудес».
Фея Фиалка — Е. Мозговая,
профессор — М. Козаков,
Фея Ромашка — Н. Маркина



ским соображениям, но режиссер фильма отказался говорить со зрителем обиняками, попытался все-таки выдать азбуку за откровение. И доказать еще раз справедливость ходячей морали, использовав для этого превращения Гриши и его родителей, сделать из сказки фильм-назидание.

Новые превращения подстерегали пьесу Ю. Сотника где-то на долгом, судя по всему, ее пути к экрану. Нерадивые феи стали совершеннейшими невеждами, колдуя невпопад и превращая людей в самые неподходящие предметы, провоцируя автомобильные катастрофы и делая еще много лишних чудес,— зато зритель отныне будет знать истинную цену «волшебного образования» и не будет возлагать надежд на чудеса. Даром, что ли, Гриша в фильме с первых минут сознает пагубность своей затеи (всяк сверчок...).

В пьесе-сказке Гриша долго шел к тому финальному моменту, когда, расколдованный, он ликовал: «Ура! Я теперь снова никакой не самостоятельный!» Сначала же, волшебным образом повзрослев, он торжествовал, заявлял беспомощным родителям, что идет в ресторан, и там напропалую лакомился мороженым. Сцена эта, написанная Сотником очень смешно, нужна была автору еще как трамплин, откуда Гриша спрыгнет, прежде чем расквасить себе нос. Нужна в самом начале Гришиных приключений — она была бы невозможна в конце и неуместна, так сказать, нефункциональна в середине.

Но, повторяю, с точки зрения прописной морали, для наглядности лучше, чтобы Гриша сразу понял, что влип. В фильме в самом деле не до шуток: отец превращен в мальчика, мать и того хуже — в кактус. Грише приходится растерянно и грустно нести кактус в руках, утешая его невразумительными словами, и это такое душераздирающее зрелище, что только совсем уж черствый зритель не проникнется идеей насчет сверчка (каждый, конечно же, должен знать свой шесток) и относительно брода (не зная которого, не должно соваться в воду).

От веселой игры не остается и следа. Но истина исправно проиллюстрирована. Притязания маленького героя стать самостоятельным обречены — в фильме это утверждается со всей определенностью. И прежде всего — тем вариантом «взрослого» Гриши, который был предложен актеру Л. Куравлеву, играющему эту трудную и небезопасную роль.

Подводных камней в ней не счесть: нужно сыграть не просто ребенка, а ребенка в облике солидного дяди. Подобное зрелище может быть и неприятным — если, например, передавать не психологию, а, так сказать, «физиологию» превращения.

Где-то к этой грани вплотную подошел и Куравлев. Наделенный безошибочной актерской интуицией, он не переступает роковую черту, но все же вынужден следовать предложенной версии и всем своим экранным существованием доказывать противоестественность ситуации. «Перевоплощение» идет по внешней линии — актер наблюдательно передает какие-то общие черты детского поведения, но слюнявая неумелость Гриши оказывается почти единственной краской в арсенале персонажа. Все это выглядит достаточно странно, и для появления в фильме кареты «скорой помощи» возникают не по-сказочному веские основания.

Можно, конечно, представить себе иного Гришу — по-мальчишески увлеченного реализованной фантазией и выпавшим ему приключением. Гришу, который осмысленно попытается все-таки взвалить на себя непосильную ношу взрослости. Такой Гриша, пожалуй, оправдал бы и дальнейший сюжетный поворот: заменяя своего отца, талантливого, как говорят, врача, он должен идти вместо него в поликлинику.

Даже в сказке врач не пошлет двенадцатилетнего сына вместо себя к больным — в рассуждении последствий. В пьесе да и в сценарии (в том варианте, который представил на студию Ю. Сотник) они идут оба — маленький отец и большой, немного трусящий, но решивший не сдаваться Гриша. Оба мужественно борются с обстоятельствами, и им принадлежат наши симпатии.

В фильме идет один Гриша, уж неизвестно на что надеясь. Зрителям в таком варианте

исход эксперимента ясен еще до его начала. Герои же проявляют непонятную близорукость. Это становится началом целой цепи натяжек и случайностей — цепи, которая призвана вытянуть увядающее действие до нужного метража.

Случайно оказавшаяся на приеме юная практикантка успешно заменяет несостоятельного Гришу и тем помогает отсрочить его разоблачение. А потом фильм опять начинает проваливаться, как планер на излете, и возникает нужда в новых инъекциях.

Торопясь утвердить свой «моральный тезис», авторы фильма лишили героев сообразительности и активности; стихия разыгравшихся невероятных событий швыряет Гришу и его несчастного отца, как щепки, они лишь минимально, удручающе неизобретательно сопротивляются и быстро становятся нам неинтересными.

По-видимому, с некоторым опозданием режиссер все же почувствовал грозящую опасность. И тогда предпринял попытку вернуть фильм в стихию игры, бурной и многоцветной фантазии. Попытка эта носит отпечаток почти панической поспешности. Сцена с мороженым оказывается теперь в середине фильма, где теряет смысл, и заканчивается несмешной дракой «на пломбире» в духе дочаплинского кинематографа.

Новые эпизоды добавляются из запасов разных и давних. Это утверждение, разумеется, требует доказательств, и нам придется вернуться к злополучному кактусу, в который превратилась Лидия Петровна, Гришина мама. Ибо с колючек кактуса начинаются в фильме нечаянные, случайные чудеса. Сказочный кактус — это уже трагедия. Он сразу нарушает привычную для мира сказки иерархию добра и зла: мы должны были бы сочувствовать героине, но, с другой стороны, даже трехлетним ребятишкам известно, что хорошего человека в кактус не превратишь. Вся система сказочных аллегорий восстает против этого.

В сказке шутить можно. Со сказкой шутить нельзя.

Впрочем, Евгений Шварц в своих пьесах

«Два дня чудес». Гриша «большой» — Боря Майхровский, Гриша «маленький» — Л. Куравлев

опрокидывал законы иерархии. Герой положительный, едва ли не голубой оказывался у него медведем. Но медведь может быть разным — свирепым, добродушным. Кактус же однозначен. Он только кактус, колючий и глупый. Превращение оказывается нужным лишь в качестве этакой заговорщицкой усмешки взрослого автора взрослому зрителю: мы-то, мол, с вами знаем, что такое жена.

Эта интермедия не слишком взыскательного вкуса дорого обходится фильму. Кактус бездейственен и невыразителен. Его нужно срочно превращать в человека. Так возникает уж вовсе обременительная для основной сюжетной линии долгая суета фей вокруг кактуса. Они вновь и вновь демонстрируют свою очевидную нерадивость, выспрашивают у подружек «формулу превращения» и т. д. Прозрачность, конструктивная простота, так необходимые сказке, исчезают; фильм на глазах обрастает подробностями, как корабль ракушками, становится громоздким, и мы

с тоской вспоминаем, что до развязки всех неосмотрительно завязанных авторами узелков еще очень, очень далеко.

Иной раз забавная сама по себе, но драматургически необязательная выдумка вдруг гипертрофически разрастается, становясь подобием новой, небезынтересной, но неразвитой темы.

«Мир чудес» в пьесе был представлен старым Мерлином в средневековом халате и двумя феями. В сценарии упоминается и конкурирующий «Институт имени Кащея Бессмертного», на мгновение возникают две элегантные ведьмы, пролетающие мимо по своим делам. А в фильме материализуется «Институт мелких пакостей», ведьмы же появляются почти беспрерывно и пакостят по мелочам. Вмешаться в действие они не в силах — значит явно неопасны. Жизненных ассоциаций они не вызывают — слишком уж ребячливы и безобидны, ведут себя не лучше превращенного Гриши.

Не сумев найти ведьмам сколько-нибудь определенного занятия, авторы картины позволяют им работать по совместительству и тем окончательно все запутывают. Ведьма Альфа Ивановна уже не только ведьма, но еще и гражданка Кокошкина с больной печенью, та самая Кокошкина, что в пьесе по совету превращенного Гриши объедалась мороженым. И уж совсем непонятно: если это немощная Кокошкина, то откуда взялись ее ностальгические воспоминания о былых временах, о крупных гадостях, о Кащее и Яге, а если все-таки ведьма, то зачем ей услуги районной поликлиники?

Все это, конечно, само по себе возможно в сказке. Только хочется понять, чего ради вызван к жизни хоровод ведьм. Ну что — ведьмы? Почему ведьмы? Это аллегорическое

«Два дня чудес». Гриша «маленький» — Л. Куравлев, Кокошкина — О. Аросева, Лукашкина — Т. Чернова

выражение обреченности, измельчания зла? Или, может быть, они существуют в фильме для сравнения, для масштаба: добро, сотворенное неумело и не к месту, оказывается злом неизмеримо большим, чем все пакости ведьм?

Вот так и приходится заниматься очевидными натяжками, схоластикой, ибо в фильме на этот счет нет ясности, и я не уверен, что авторы знают ответ. Они отрабатывают каждый эпизод, как концертный номер, без ощущения целого.

Режиссуре фильма не хватает, как ни странно, именно фантазии. Будничны и скучноваты чудеса, реагируют на них герои чрезвычайно вяло, как будто и не к такому привыкли. Вся семья Мурашовых, испытав удивительные превращения, даже будто и не удивилась, а только как-то погрустнела. И девочка Лиля, узнав, что Гришин папа — не папа вовсе, а сам Гриша, тоже не очень удивляется, а лишь кокетливо провоцирует Гришу признаться ей в любви. Отсутствие естественных реакций у героев на столь поразительные события — еще одна случайность фильма, на сей раз психологическая. Забыли о реакции, попривыкнув к чудесам в процессе съемок. Такое бывает в театре на пятисотом, юбилейном представлении надоевшей пьесы.

Во многом случайной оказалась и стилистика картины. Здесь есть эпизоды чисто условные. Есть добротно воспроизведенный быт. Уже в самом начале девочка Лиля заявляет с экрана, что «в нашем дворе все время танцуют, такой уж наш двор». Танцуют, как выясняется по ходу дела, и правда, без всякого повода, но не все время и как-то неловко, вразнобой. Так что танцы в фильме оказались тоже вроде бы ни при чем.

С элементами неумелого мьюзикла, с неожиданно возникающими вставными песнями, с голосом все объясняющего назойливого комментатора в фильм пришла эклектика. И, что еще хуже, приблизительность, необязательность, неразборчивость в средствах. Расшатанная, перекошенная под тяжестью вставных эпизодов и побочных линий, конструкция фильма стала неуправляемой.

Конечно, экранизация — меньше всего механический процесс. Тем более экранизация сказки, предполагающая бурную фантазию, активное сотворчество и в постановщике и в зрителях. На пути этом иной раз причудливо переплетены целенаправленное и необязательное. И очевидно, что от соотношения случайного и закономерного во многом зависит исход всего предприятия.

В случае успеха дотошное сравнение фильма с первоисточником — занятие неблагодарное. Если на знакомом нам материале кинематографисты построили свое, пусть непохожее, но смелое, оригинальное, конструктивно убедительное здание фильма — в добрый час.

В противном случае даже спасительный титр: «по мотивам» не избавляет нас от соблазна сравнивать — от желания вспомнить добрую сказку, с которой так неосмотрительно и неловко, ровно бы не отдавая себе отчета в том, ради чего была затеяна вся эта кутерьма, обошлись в кино.

Словом, с какой стороны ни посмотри на дело, а происшествие получилось грустное. И на многие грустные размышления о положении дел с кинематографом для детей наводящее...

По Чехову, по Чехонте...

А. Свободин

«Карусель» (по рассказам А. Чехова). Автор сценария и режиссер-постановщик М. Швейцер. Главный оператор Г. Лавров. Художник А. Фрейдин. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Шарун. Редактор Э. Барабаш. «Мосфильм», объединение «Телефильм», 1970.

> *«Воспитание: «Жуйте как следует»,— говорил отец. И жевали хорошо, гуляли по два часа в сутки, и умывались холодной водой, все же вышли несчастные, бездарные люди».*
>
> А. Чехов. Из записной книжки

Через шесть лет после его смерти, в 1910 году, в Москве, в книгоиздательстве «Заря» вышел литературно-художественный альманах «Женщина». В нем участвовали М. Кузьмин,

Вера Яровая, Вл. Ленский, Вилье де-Лиль Адан, Н. Аратов, А. Каменский, Осип Дымов...

Там рассказывалось о страданиях Фелисьены и Жоржеты, о гордой и изящной Сильвабель де-Фонтеваль, с которой «утром в этот очаровательный день сочетался браком в часовне своего великолепного замка» его новый владелец Габриэль дю Плесси. Повествовалось о переживаниях Юлии, которая «откинулась в угол и с бледной улыбкой сказала:— Мне дурно...— и закрыла глаза. И в ответ на это ее жених Ливанов сказал:—О, какая ты... девушка!..— пьянея от этого слова, со слезами на глазах целуя белую фату, этот нежный символ девической чистоты...» Там узнали мы о Юне: «Оставьте меня, я влюблена, я влюблена до сумасшествия!»— вырывается у нее с диким воплем. Схватившись обеими руками за голову, она делает несколько судорожных шагов прочь», ибо «неистовство терзает ее, хлещет ее в тысячу кнутов. Она вся — как ураган отчаяния и страсти; грудь ее разрывается от безумия; она глухо стонет; она готова на все, нет ничего, перед чем она могла бы остановиться сейчас». Там, в этом альманахе живописались переживания мисс Нелли, которую некий Арамянц, друг ее жениха, «красивый плотный брюнет», «смеясь, тормоша, простодушно глядя ей в лицо, как-то незаметно для самого себя и для нее, раздел и зацеловал»...

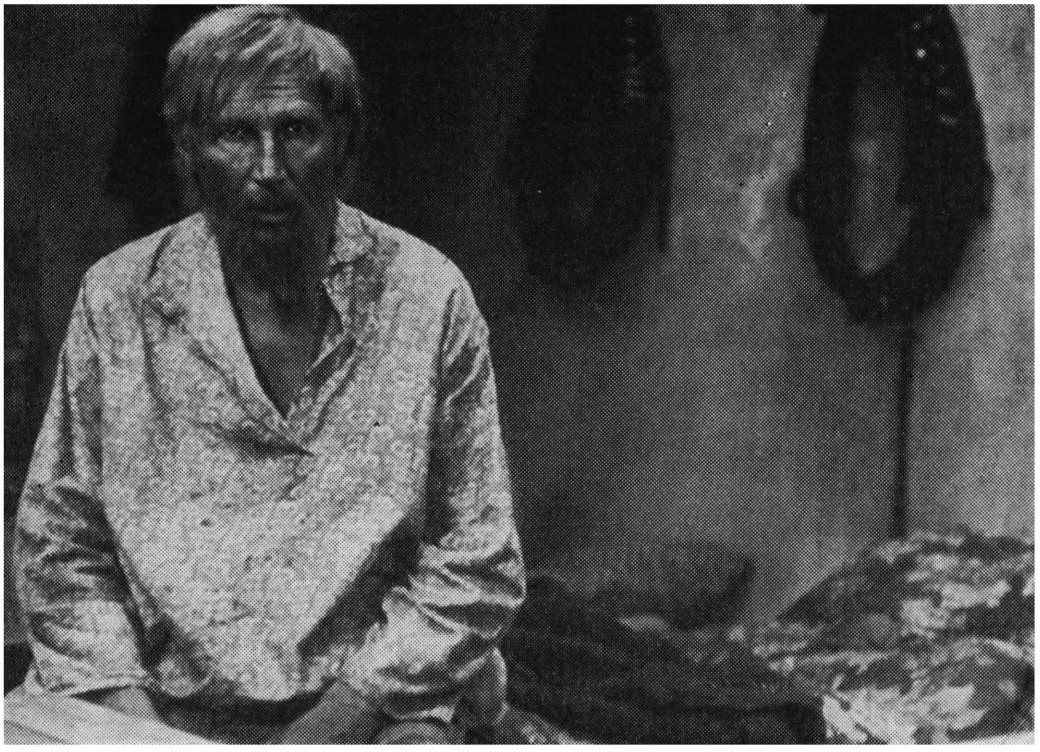
Мы, читающие сегодня, через шестьдесят лет, лишь тех писателей, которые составляют литературу того времени, лишены реального ощущения объема повседневной печатной пошлости, которая обрушивалась на головы читателей (и на головы писателей, потому что человек, достойный этого имени, обладает природной способностью особенно мучительно страдать от пошлости). Прибавьте к этому, что Чехов выработал в себе абсолютный слух на пошлость, с годами это приводило его ко все большей чувствительности к ней, превратившейся в конце концов в духовную аллергию,— и вам станут понятны взрывы ненависти, потрясающие его записные книжки и письма. Понятно станет среди рабочих заготовок и такое: «О пошлые женщины, как я вас ненавижу!» Возможным станет представить себе, как его, сдержанного и щепетильного, всегда заботившегося, чтобы другим не было с ним неловко или несвободно, передергивало, когда, как записывает Антон Павлович, посреди ужина некий пошлый господин «вдруг поднимается... с важным лицом, точно прокурор, и произносит в честь мою тост. Чародей слова, идеалы, в наше время, когда идеалы потускнели... Сейте разумное, вечное...»

Поток литературной пошлости с началом века возрастал, приобретал характер угрожающий. Обдумывая то время и вспоминая своего друга и его влияние на духовную жизнь России, Бунин записал потом: «Часто думал тогда, в десятом, пятнадцатом году, будь жив Чехов, не дошла бы в те годы русская литература до такой пошлости, до такого падения. Как бы страдал Чехов, если б дожил до третьей, до четвертой Думы, до толков о «босоножках», об арцыбашевских Саниных, до гнусных кликов о солнце в атмосфере военно-полевых судов, до изломавшихся прозаиков, до косноязычных стихотворцев, кричащих на весь кабак о собственной гениальности, до дней славы Пуришкевича, Распутина, Игоря Северянина...»

●

В своем новом фильме «Карусель» Михаил Швейцер передает гнев Чехова, жестокого гонителя пошлости, Чехова с сжатыми губами, исполненного сарказма. Антоша Чехонте для него — не «цветы невинного юмора», а нечто большее и по тональности иное, нежели забавы острого ума. В таком взгляде на раннего Чехова Швейцер не одинок. Тот же Бунин заметил: «...А ведь шестого августа 1883 года он (Чехов.— *А. С.*) послал в «Осколки» «Дочь Альбиона», рассказ совсем не юмористический».

Швейцер прочитал Чехова сегодня. Оказалось, Чехову мало подходит «титло» развлекательного писателя. (Между тем растаскивание Чехова на ежевечерние чисто развлекательние зрелища, кажется, начинает превышать некую норму!) М. Швейцер любит в Чехове и лирика, и, казалось бы, даже там, где автор-



«К а р у с е л ь». «Тоска». Иона — И. Лапиков

ская интонация жестокой насмешки не позволяет этого сделать. Горькое сочувствие, легкая грусть, иронический флер — под чем только не скрывалась чеховская лирика! Но Швейцер ее непременно обнаружит и кинематографически наглядно покажет то, что сам писатель искусно растворял в своей прозе — всепронизывающую человечность! Режиссеру здесь помогает наглядная плотность кинематографа. Впрочем, порой она и мешает ему. «Карусель» — пример кинематографического анализа прозы, кажется, мы присутствуем при скрытом процессе ее анатомирования инструментом другого искусства. Кажется, еще немного, и можно будет видеть ту «последнюю черту», те элементарные частицы, дальше которых проза не разнимается. Кинематографист может застыть в отчаянии, прозаик торжествовать. «Карусель» подбрасывает новое горючее в то затухающий, то возгорающийся спор о «переводимости» прозы на экран. Представляется, что вскоре дискуссия сможет быть поднята на уровень теории литературного перевода...

Однако же о «Карусели».

Швейцер давно работает с прозой. «Кортик», «Чужая родня», «Воскресение», «Время, вперед!», «Золотой теленок» — большинство его фильмов сделано по прозе. У него вкус к ней. Теперь — и опыт, опыт немалый. Сопоставляя фильмы, можно видеть, как режиссер усложняет задачу. Он враг простых и первых решений. Ему словно бы передаются трудности прозаика, строящего целостный мир. Своим сценарием он хочет понять его конструкцию. Мне порой кажется, что нынешнему Швейцеру обидно, когда фильм выходит конструктивно

элементарнее, нежели проза, и он вновь и вновь кидается на поиски самых сложных путей. Гармония без алгебры его не устраивает — он трудный для себя художник. Его манит неисчерпаемость мира. Последний план кадра видится ему совпавшим с линией горизонта, перешедшим в общую атмосферу, растворившимся в ней. Оттого от фильма к фильму вырастает для режиссера значение среды, движущегося жизненного пространства, в котором происходит главное действие.

Работая над сценарием «Карусели», Швейцер, видимо, раньше всего задумывался над реконструкцией, нет — не объективной среды, на которую смотрит Чехов, а чеховского взгляда на эту среду. Главный принцип сценария ему подсказал сам Чехов. Взяты записные книжки писателя, некоторые сюжеты из них и отдельные фразы, и рассказы. Если же читать все чеховские записные книжки подряд, то, как ни странно, ощущение пестроты и мозаичности очень скоро исчезнет. Напротив, появляется впечатление стройности. Все это, такое разное по типам, по социальным слоям, по сюжетам, по литературной ткани, по серьезности, наконец, объединяется взглядом писателя на мир. Начинает казаться, что читаешь один нескончаемый, какой-то странный... комический эпос. Это и дало возможность построить сложную сценарную конструкцию, создать для всего фильма единую живую среду.

«Карусель» вертится вокруг нескольких осей.

Главную из них образуют новеллы «Тоска» и «Роман с контрабасом». Герой первой новеллы — старый извозчик Иона — едет через весь фильм на гнедой своей лошаденке. Это «транспорт» фильма, минутная остановка персонажей в карусели их невысокой жизни. Когда они в пролетке извозчика, мы можем их рассмотреть. Потом они приедут и исчезнут. «Тоска» в сценарной конструкции — беспощадное социальное начало.

«Роман с контрабасом»— начало юмористическое, неожиданно оборачивающееся лирической сюитой. Неожиданным кажется перевод иронической прозы в тонкую любовную лирику, но, как мы уже имели случай заметить, чеховская доброта и человечность обнаруживаются режиссером под любым покровом. Этот короткий и, в сущности, непритязательный рассказ сделан в сценарии «романом с продолжением», то есть той модной формой литературных публикаций, которую также высмеивал Чехов.

К двум этим осям присоединяются другие. Впрочем, это скорее не оси, а некие зацепляющие друг друга шестеренки — крутится одна, крутится другая. Все вместе составляет хитрый механизм кинопроизведения. Многие из публики, вертящиеся в «Карусели», находятся в «Салоне де варьете», этаком вместилище вечерних удовольствий, энциклопедии чеховских типов. «Соленый вертеп» — называет его извозчик Иона. Апофеоз пошлости. С музычкой. Другая шестеренка — дирижер оркестра. Он начинает и заканчивает. Он рассылает оркестрантов в разные места большого чеховского города, который есть ни Москва, ни Петербург, ни Таганрог 80-х годов прошлого века, но и Москва, и Петербург, и Таганрог — олицетворение пошлости российской провинции, где бы она ни располагалась.

Еще одна подробность этого карусельного движения — титры, выдержки из записных книжек. Иногда записи персонифицируются, превращаясь в микроновеллы, — речь не о них. О записях, которые остаются титрами. Например эта:

«Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть».

Лейтмотив фильма. Формула цели, сверхзадачи чеховского творчества, объяснение его непримиримости, беспощадности и любви.

Так выстроен сценарий. Густота его, концентрированность «событийности» на единицу сценарной площади огромна. И я даже думаю, что сценарист превысил допустимый уровень. В потоке фильма порой не сразу успеваешь заметить, а заметив — осмыслить «несущие», как говорят архитекторы, силы конструкции. А тебе уже предложен новый сквозной мотив, потом еще один, еще один... Но построение «Карусели» таково, что здесь имеет значение все. Все нагружено смыслом. А может быть, несколько перегружено им? Рациональные

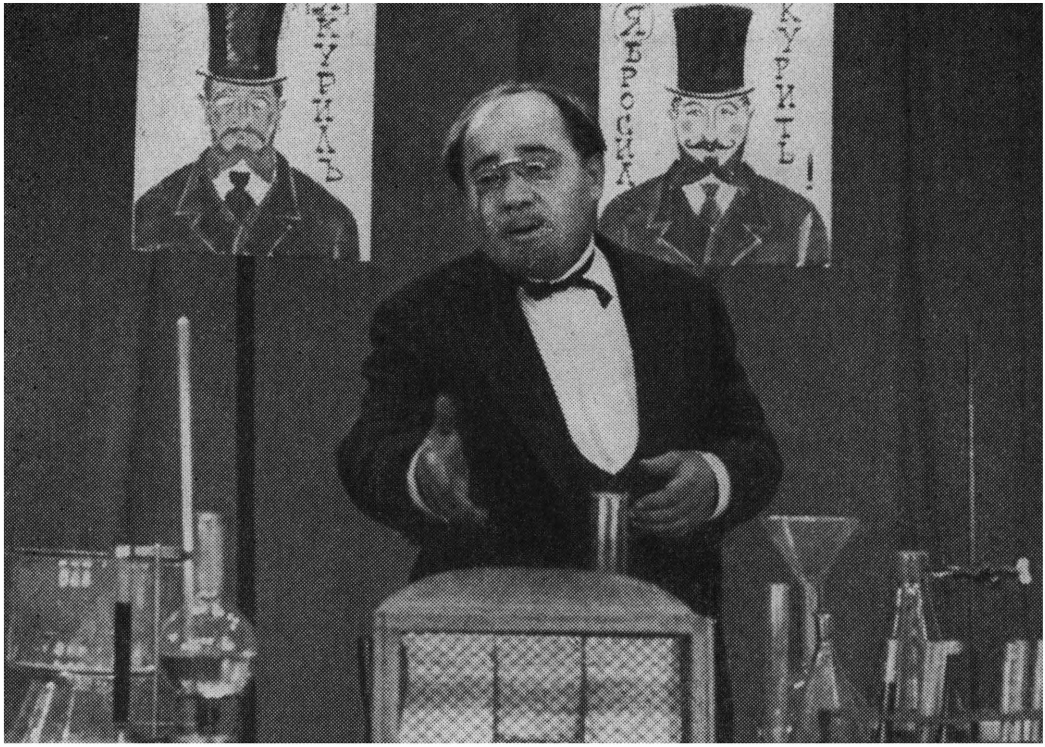
«Карусель». «Роман с контрабасом». Смычков — В. Басов

построения не всегда успевают быть освоены зрителем эмоционально... Мне кажется, что в последних, на мой взгляд, самых значительных фильмах Швейцера дает себя знать эта тенденция усложнения, проистекающая, как тому и следует быть, из сильнейшей черты этого художника — его страсти к глубокой и новой мысли.

●

И... начали!

Звучит музыка, предвещающая канкан в «Салоне де варьете» — композитор фильма И. Шварц создал хорошую стилизацию,— и пошли на экране портреты Антона Павловича. Его каждый раз новое и прекрасное лицо. «Человек без селезенки», «Антоша Чехонте», «Антон Павлович Чехов». Прав был Бунин: «у Чехова каждый год менялось лицо». После портретов — газеты. Верстка конца прошлого века. Виньетки и указательные персты. Характерный шрифт. Кажется, что газеты пахнут веком — что может быть достовернее умирающего к вечеру газетного листа! Но вот камера резко приближает объявление: «Салон де варьете». И, с треском разрывая бумагу, выпархивают сквозь газетный лист (изображение до этого момента оставалось черно-белым) канканирующие мамзели в розовых чулочках и белых оборчатых панталончиках, резво вскидывающие ножки. Пошло! Поехало! Понеслось! «Карусель «завертелась»... Здесь обратите внимание на типы! Когда говорилось о том, что режиссер реконструирует не среду, по взгляд на нее писателя, имелось в виду это многочисленное собрание. Танцующие мамзе-



«К а р у с е л ь». «О вреде табака». Нюхин — Е. Леонов

ли, дамы и господа в «Салоне» — за ближними столиками, за дальними столиками; покупательницы и приказчики в модном магазине на втором, третьем и бог знает каком еще плане; бедные оркестранты на музыкальной бирже; участники похоронной процессии; публика в «зверинце», слушающая объяснения «с психологией»; гости на даче у князя Бибулова во главе с «графом» и женихом; седоки, то и дело нанимающие пролетку несчастного извозчика Ионы. И, наконец, серпантин молниеносных портретов-зарисовок на настоящей крутящейся карусели, куда, задремав, вместе с лошадью попадает извозчик,— какое многоликое общество! Все снуют, едят, говорят сальности, острят, целуются, опять едят. Присмотритесь к ним — странные лица, рожи, хари, морды — чеховская беспощадность! Покажите человеку, каков он есть... Но Чехов показывает как художник — и все это население даже в самых коротких его записях, даже в таких, которые состоят из одной фразы, из одного слова, сотворено по законам искусства. Взгляд писателя — уже направленное обобщение. И направлено оно все к той же цели: «Тогда человек станет лучше...» И, может быть, поэтому одно из самых сильных впечатлений от фильма — эта копошащаяся, словно муравейник, среда, собранная из сплошных «индивидуальностей», а сказать по-чеховски— из «фигур».

Из точечной мозаики выхватываются сюжетики — образуя микроновеллы. «Мужчина без усов все равно, что женщина с усами». Происходит кинематографическое овеществ-

ление фразы из записной книжки. На кинопревращении этой «элементарной частицы» прозы можно убедиться, какое все-таки грубое искусство кинематограф. Фраза, будучи сыгранной и снятой на пленку, приобретает плоть. С нею — увы — уходит из фразы чистая, нематериальная энергия прозы. Но когда смотришь, как сделана запись «Воспитание»: «Жуйте как следует,— говорил отец...» — думаешь, какое могучее искусство кинематограф! Из этой крохотной записи артист И. Кашинцев создал философскую притчу о всей жизни послушного сына, отец которого преподал ему эту великую истину. «Жуйте... И жевали хорошо, и гуляли по два часа в сутки...» Все возрасты героя проходят перед нами. Рыцарь жевания все в той же позиции за обеденным столом. Лицо его стареет, в глазах неизбывная грусть...

Закона здесь, видимо, нет. Многие фразы, потребовавшие огромного антуража, не потеряли себя на экране, напротив — выиграли. Например, такая: «— Отчего умер ваш дядя?— Он вместо пятнадцати капель, предписанных ему врачом, принял шестнадцать!» Идет похоронная процессия. Мужчины в черных костюмах, женщины в траурных платьях. Катафалк, оркестр, город — и все это ради одной фразы. И фраза звучит. Из юмористической становится почти сатирой. Господи, как вы все мелки!..

На похоронную процессию смотрит из окна маленький усталый, замызганный человечишка. В глазах его та же неизбывная грусть. «—Ты умер,— говорит он,—тебя на кладбище несут, а я завтракать пойду». Это герой монолога «О вреде табака». Способ, которым включается в фильм большая новелла, здесь демонстрируется наиболее наглядно. Сказав фразу из записной книжки, оказавшуюся в полной гармонии с его характером, «лектор» отправляется читать лекцию. Слушатели, которых мы не видим, ждут его в одной из комнат женинного пансиона для девиц.

В «Карусели» много отличных ролей. И фильм наполнен хорошо играющими актерами — качество, ставшее традиционным для постановок Швейцера.

Вот Евгений Леонов.

«Карусель». «Полинька». Николай Тимофеевич — Л. Куравлев

Чехов дал три варианта сочинения «О вреде табака». Герой был ему дорог, образ он считал достойным разработки. Леоновский «лектор» как бы вбирает в себя все поиски автора. Анекдотический человечек рассказывает свою жизнь почти как герой «Скучной истории». Актер всякий раз играет всерьез, когда мы готовы принять его за личность из анекдота, и всякий раз сворачивает на анекдот, когда мы готовы отнестись к нему серьезно. Это истинная трагикомедия. И нестерпимо грустный взгляд артиста вдруг поднимает в нас такую теплую волну сочувствия и сострадания, что прозрачная чистота великой чеховской любви становится очевидной. А неожиданным

приспособлениям, всяческим находкам здесь нет числа. Чего стоит его меланхолически произнесенное этакое «научное» словечко «выделения», которым он сопровождает странную реакцию в пробирке. Там что-то вдруг вспыхнуло и задымило. Отчего вспыхнуло? Почему задымило? Черт его знает: выделения.

— Пропала жизнь, — говорит нам человечек с грустными глазами...

Вот Леонид Куравлев.

Его игра в новелле «Полинька» виртуозна. Это драма, это несомненно драма, но взгляд писателя на эту драму и сочувственный и ироничный. И ведь любит приказчик Николай Тимофеевич — «стройный брюнет, завитой, одетый по моде» — Полиньку и страдает от ее измены со студентом, и все-таки что-то жалко-смешное есть во всем его облике. Артист играет маленького мещанина, такого добропорядочного, с такими честными намерениями, что тоска берет при одном взгляде на него — уж слишком невысоко он хватает! Однако же есть сфера, где проявляется и полет и блеск куравлевского героя,— это его приказчичья сноровка. Куравлев создает разнообразный, головокружительный по ритму пластический этюд. Это приказчик-жонглер, приказчик-прима! Его руки танцуют, его руки играют коробками, его лицо раздваивается: «Самый модный теперь из птичьего пера. Цвет, ежели желаете, модный теперь гелиотроп, или цвет канак, то есть бордо с желтым. Выбор громадный». И все-таки, когда камера уходит от прилавка и его, приказчика, профессиональные выкрики звучат тише, что-то серьезное и трагическое слышится в них.

Вот Владимир Басов.

Некий голый Дон-Кихот, музыкант Смычков. Его «лирическое адажио» в палевых, серовских красках лета производит сильное впечатление, неожиданное. Новелла Чехова имеет все признаки пародии на «рождественскую» прозу. Кинематографический «роман с продолжением» обращен, как мы уже говорили, более в сторону лирическую. Когда Смычков несет в футляре контрабаса свое «чудное виденье»— княжну Бибулову и поет с нею дуэт Лизы и Полины из «Пиковой дамы», то, право же, вертится на языке вопрос: уж не любовь ли перед нами?

Басов много снимается в последнее время. «Контрабас» Смычков, пожалуй, наибольшая его удача. Здесь он как актер показал то качество, которое так эффектно впервые обнаружилось когда-то в небольшой роли полотера в фильме «Я шагаю по Москве»,— некую загадочную достоверность...

Вот Иван Лапиков.

Бессловесный, жаждущий человеческого отклика мужичонка Иона, старик извозчик из «Тоски». Но здесь «Карусель» замедляется. Артист сыграл сильно, но, думается, не попал в стиль Чехова. Возможно, само расчленение «Тоски» тому первопричиной. Возможно, то обстоятельство, что Иона с саней пересажен в пролетку и ездит в фильме не по зимнему, а по летнему городу. А возможно — это, кажется, ближе к истине, — присущий актеру внутренний ритм игры меняет характер, окраску образа. Чехов подсмеивается над Ионой, всем сердцем ему сочувствуя,— таков уж Чехов. В фильме здесь нет этой чеховской улыбки.

Вертится «Карусель», и все новые мелькают лица. Актеры получают удовольствие в этом фильме, независимо от величины ролей. Хочется назвать всех. Елену Королеву—Полиньку; Виктора Сергачева и Валентину Титову — персонажей «Благодарного»; Юрия Волынцева, объясняющего «зверей с психологией» в «Цинике», самой беспощадной новелле фильма, заканчивающейся тем не менее серьезным, «чаплинским» взглядом героя в зрительный зал; Жанну Болотову и Вячеслава Тихонова в «Размазне»; конечно же, Николая Сергеева — дирижера. Он, как и многие здесь, состоит в «труппе Швейцера». Из фильма в фильм режиссер снимает артистов, в которых верит, представляя им новые возможности. Пристрастие его оправдывается...

„Ярчайший эпизод сраженья...“

Александр Чаковский

На киностудии «Ленфильм» началась подготовка к съемкам кинокартины «Блокада» по одноименному роману А. Чаковского (режиссер-постановщик фильма М. Ершов).

Корреспондент журнала Ф. Французов обратился к писателю А. Чаковскому, который вместе с А. Витолем является и автором сценария, с просьбой рассказать о замысле и задачах будущего фильма.

— О Великой Отечественной войне написано очень много: и у нас в стране и за рубежом, причем не только нашими друзьями, но и недоброжелателями, которые стремятся показать войну — во всяком случае, первый ее период — как выражение слабости Советской страны, ее строя, ее народа. Скажем, не так давно вышла книга известного американского журналиста Солсбери «900 дней», посвященная обороне Ленинграда. Автор пытается доказать, что если Ленинград не был взят, то не благодаря героической защите города армией и ленинградцами, а просто потому, что Гитлер попал в цейтнот и вынужден был перебросить часть войск с Ленинградского фронта под Москву.

Вся концепция книги Солсбери — типично антисоветская, хотя в ней приводятся десятки реальных фактов. Она лишний раз доказывает, что не только факты сами по себе, но их интерпретация определяют направленность произведения. В этой связи хочу остановиться на вопросе, который ни к Солсбери, ни к сознательным фальсификациям истории Великой Отечественной войны отношения не имеет.

Александр Чаковский

Вопрос этот касается изображения первого периода войны в нашей советской литературе. Известно, что в минувшие годы в некоторых произведениях на военную тему можно было обнаружить две крайности. Одна: показывать

первый период войны только как пору поражений, растерянности, сумятицы. Вторая: отрицать какие-либо тяжелые моменты в этот период войны. Поскольку до сих пор Великая Отечественная война, оценка ее итогов являются объектом идеологической борьбы на международной арене, мне кажется, очень важно показать объективно, чем эта война была для нас и для всего человечества. Особенно первый период войны, в который оборона Ленинграда вошла как один из кульминационных моментов сражения с фашизмом, одним из ярчайших эпизодов этого сражения, примером беззаветного героизма советских людей.

В своей книге, а также, естественно, в сценарии я стремлюсь восстановить реальную атмосферу тех дней, существовавшее в то время истинное соотношение сил. В «Блокаде» я старался не скрывать огромные трудности, которые возникали в этот период, не замалчивать просчеты, имевшие место у нашего руководства того времени и лично у Сталина. В частности, в вопросе определения возможных сроков начала войны. А, как известно, этот просчет имел серьезные последствия. Вместе с тем я категорически отвергаю мысль о том, что первый период войны являлся сплошь периодом наших поражений. Это был трудный период, но в нем как никогда выявилось единство нашего народа, нашей партии, стремление к победе, стремление не сдаваться, стоять насмерть. В целом первый период войны отражает крепость нашего социального строя, потому что никакой иной строй при тех серьезных победах, которые в то время одерживали немцы, никогда бы не выдержал напор этой колоссальной военной машины и развалился бы. Гитлер, собственно, это и предсказывал, он говорил, что достаточно стукнуть как следует в советскую дверь, чтобы вся система разрушилась. Этого не произошло. Как известно, под ударами наших войск рухнула фашистская система в Германии. Вот почему вторая мировая война, в которую были вовлечены огромные массы народа, была не только войной государств, не только войной армий и военной техники, но прежде всего войной двух идеологий: фашистской и коммунистической.

Крайне важно поэтому в художественном произведении показать людей — носителей этой идеологии. В книге, как вы помните, есть персонажи целиком вымышленные, есть исторические персонажи и есть герои, у которых имеются точные исторические прототипы, но у которых по разным причинам изменены фамилии. Скажем, в романе и, следовательно, в фильме под фамилией Васнецова выведен секретарь Ленинградского горкома партии Кузнецов. Изменил я фамилию потому, что некоторые сюжетные линии, связанные с Васнецовым, хотя и не противоречат характеру Кузнецова, но являются вымышленными. А, скажем, образ архитектора Валицкого прямого прототипа не имеет. Но хорошо известны многие ленинградские архитекторы, люди пожилые, которые, тем не менее, приняли активнейшее участие в обороне Ленинграда. Известен, например, архитектор Никольский (его дневники частично опубликованы, частично находятся в архивах). Вообще надо сказать, что о Ленинграде и ленинградцах материалов масса. Да и сам я в должности военного корреспондента какое-то время пробыл в блокированном Ленинграде, был свидетелем героических событий тех дней. Все это помогает в сегодняшней работе.

Гораздо сложнее обстоит дело в художественном произведении с персонажами историческими.

Скажем, мы часто и справедливо говорим о том, что не надо показывать врагов глупцами, это умаляет важность наших побед, но при этом мы нередко употребляем понятия «ум» и «глупость» в чисто бытовом плане. Был Гитлер умным или дураком? Я бы его дураком не назвал. Он палач, фанатик, маньяк, но он был расчетливым политиком, умелым шантажистом, отлично спекулировал на низменных инстинктах людей.

То же самое можно сказать и о Риббентропе, который неоднократно фигурирует в книге. Это он помог Гитлеру подготовить мюнхенское предательство, шантажировал правительства Англии и Франции, что было в

общем-то не очень трудно, так как они хотели примириться с Германией и толкнуть ее на Восток.

Возьмем другую политическую фигуру того времени — Черчилль. Бесспорно умный человек, изощренный политик. Однако роль Черчилля в интервенции против СССР показывает его классовую ограниченность, недостаток ума, если говорить об уме во всеобъемлющем смысле этого слова. Он недооценил силу сопротивления советского народа, не понял, что революция — это не заговор кучки большевиков, которых можно раздавить танками и пушками, а дело всего народа, воплощение мечты и идеалов человечества. Не понял — и это, повторяю, не признак ума, хотя в общепринятом смысле слова он отнюдь не глупец...

Поэтому общежитейские оценки — ум, глупость — в применении к данным фигурам всегда относительны. Классовые, социальные критерии гораздо более точны.

— *Какие проблемы возникли при переводе романа на язык сценарной прозы?*

— Впереди еще много работы. А. Витолю, мне, режиссеру М. Ершову предстоит еще самое трудное — отыскать кинематографические выразительные средства для изображения тех или иных эпизодов романа. Скажем, сцены со Сталиным построены в книге на ряде авторских отступлений и авторских комментариях. В какой мере это можно будет передать средствами кино — сказать трудно. Но именно учет подобного рода трудностей определяет отбор эпизодов и сюжетных линий. В общем многие из них будут сохранены. Это относится как к изображению советского руководства того времени, так и к показу лагеря наших врагов. Будет, естественно, сохранена линия Вера — Анатолий. С другой стороны, неизбежны какие-то модификации образов, эпизодов. Словом, сейчас все предусмотреть трудно.

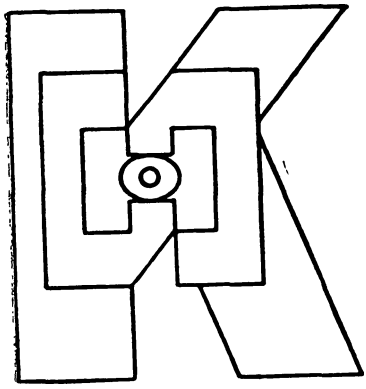
Мне пока не особенно везло в кинематографе. Полного удовлетворения от двух предыдущих фильмов, поставленных по моим книгам «Свет далекой звезды» и «Невеста», я не получил. Но я не люблю перекладывать вину за те или иные неудачи на плечи других, стараюсь думать, что прежде всего виноват материал, то есть я сам. Но раз уж я снова вернулся в кино, то, значит, надеюсь, что от нового фильма получат удовлетворение и зрители и авторы. Однако, как вы понимаете, говорить сейчас об этом рановато.

Памяти Л. Масохи

Передо мной старая фотография из кинокартины «Большая жизнь». В окружении двух товарищей — человек среднего роста, с хитрым прищуром глаз, в руках — гармошка... Это Лаврентий Масоха. Рядом — мы с Петром Алейниковым... На этой картине мы подружились и остались друзьями на долгую трудную и счастливую жизнь. Не так уж часто мы снимались вместе, но наши встречи — случайные или заранее оговоренные — всегда приносили нам радость. Петр — белорус, я — русский, Лаврентий — украинец. Каждый из нас был непохож на другого. Но дружба была прочная. Надо сказать, что мы именно Лаврентию обязаны любовью к лирическим пейзажам Украины, к удивительной щедрости ее народа. Он один из первых открыл неведомую нам ранее красоту озорных и задушевных украинских народных песен, которые пел с необыкновенной нежностью... Он был воистину артистом и человеком из народа. Редкая тактичность и щедрая доброта, идущая от огромной внутренней силы, душевная чуткость и своеобразное чувство юмора — все эти качества очень ярко ощущаются в сценических и экранных образах, которые за сорок лет творческой жизни создал Лаврентий Емельянович Масоха.

...Я смотрю на старую фотографию, на человека с хитрым прищуром глаз. В памяти остался образ, а самого человека и актера Л. Масохи больше нет.

Б. Андреев



Рядом с солдатом

Р. Кармен

На Берлин!

«На Берлин!» — написано на башнях танков, на брезентах грузовиков, на стволах орудий. Мы уже считаем оставшиеся километры. Ни минуты промедления. Недолго еще будут стрелять из окон автоматы отчаявшихся немцев в городке, оставшемся позади рвущихся вперед танковых колонн. Гитлеровцев выловят, добьют, а сейчас — вперед. Туда, где на зеленом листе новой карты растекся черной кляксой большой город, который уже слышит лязг наших гусениц и гул моторов.

Коротки остановки усталых, невыспавшихся танкистов. Я подошел к лесу, к костру. Экипажи двух танков сгрудились около огня. Парни грели над языками пламени обмерзшие черно-красные с ссадинами руки. Из люка вылез танкист.

— Ребята,— сказал он, откинув вверх борта шлема с радионаушниками,— через двадцать минут важное сообщение. Наверное, нам салют будет за сегодняшний город. Леша, как этот город называется?..

Хотелось рассказать им, как прекрасна в морозной дымке наша Москва, озаренная розовыми сполохами громыхающих залпов, ярким сиянием ракет. Как тянутся к украшенным морозом окнам наши дети. С какой любовью и лаской устремлены миллионы советских сердец к этим замечательным людям в черных полушубках, молча прильнувшим к заиндевевшей броне, слушающим через наушники далекий салют Родины, их доблести посвященный.

Отгремели залпы в честь воинов Первого Белорусского фронта. Поудобнее уселись солдаты на броне, покрепче надвинули на уши шапки, поправили на груди автоматы. И танки, заворочав гусеницами, тронулись по шоссе к переправам на Одере.

●

Москва. Редакция «Известий» *

В немецком городе

Стихают шумы боя на улицах немецкого города. Он был превращен противником в крепость обороны. Эсэсовцев вышибали из каждого дома. Артиллеристы катили свои пушки на руках по улицам, били по каждому окну и подвальной амбразуре, откуда немецкие пулеметы преграждали дорогу пехоте. Еще полыхают кварталы, несколько часов назад бывшие ареной кровопролитных упорных боев. Но город уже взят. Через лабиринт улиц, окутанных дымом и заваленных кирпичом, тянутся колонны войск. Вышедшие на оперативный простор передовые ударные отряды давят обозы отходящего противника, отрезают ему пути, обходя боковыми дорогами.

Окончание. Начало см. «ИК», 1971, № 3, 5, 6, 7.

* Здесь и далее приводятся мои корреспонденции с фронта, которые я писал на пути в Берлин и передавал для «Известий» и Совинформбюро.

Над городом кружат с победным, звенящим гулом наши самолеты. Когда наступит вечер, далекая родная Москва будет салютовать громовыми залпами героям-победителям. А войска идут вперед, сокрушая один за другим узлы мощной немецкой обороны, захлестывая новые и новые мертвые петли вокруг больших и малых германских котлов.

В эти часы начинает в занятом немецком городе работать наша военная комендатура. Ее легко найти. На каждом квартале аккуратная стрелка с надписью «Военный комендант» укажет вам путь к дому, где автоматчик с красной повязкой на рукаве, проверив документы, пропустит вас в приемную коменданта. Функции этого офицера, отложившего надежду на отдых и сон до конца войны, необычайно многообразны и сложны. Он отвечает за образцовый порядок и поддержание строгой военной дисциплины на территории занятого города. Борьба с диверсиями, быстрая ликвидация гитлеровского подполья. Взятие на учет и охрана всего трофейного имущества, складов, промышленных предприятий. Учет и организация всего оставшегося в городе немецкого населения. Регистрация, обслуживание и отправка на Родину освобожденных советских граждан.

Аппарат военного коменданта подбирается из наиболее культурных офицеров, способных быстро и оперативно работать, самостоятельно решать сложные вопросы, неутомимых, решительных.

Майор Герасимов — помощник военного коменданта большого города Штутгарта — окончил Московский энергетический институт. Когда началась война, он был начальником строительства мощной электростанции на 12 тысяч киловатт в Якутии. Первые годы войны провел в артиллерии. Он прошел тяжелый путь воина по разоренным городам и селам Украины, Белоруссии. С горечью и болью смотрел тогда молодой инженер-энергетик на развалины прекрасных сооружений, в них столько вдохновенного творческого труда вложило его поколение. И сейчас каждую шестерню, каждый станок в занятых нами городах он аккуратно регистрирует, охраняет, по-хозяйски прикидывая в уме, какую долю чудовищного ущерба, нанесенного нашей стране, может этот агрегат восполнить.

Перед ним на столе карта города.

— Посмотрите,— говорит он, увлекаясь,— самая крупная в Померании мельница — 80 тысяч тонн муки в сутки — обслуживается семью человеками. Захватили ее на парах. Завтра пускаем, мастеров я уже подобрал. Торпедный завод целенький на полном ходу, со складом готовой продукции... Склады вооружения и химического имущества раскинулись на целый километр... Паровозостроительный завод — крупнейший в Померании. Я туда сейчас еду. Не хотите ли посмотреть?..

Мы едем на окраину города. Автоматчик у ворот завода приветствует звонким: «Здравия желаю, товарищ майор!» Мы поднимаемся по широкой лестнице заводского управления на третий этаж, откуда хорошо видна раскинувшаяся на несколько квадратных километров территория завода-гиганта. Во многих местах — огромные воронки: работа нашей авиации. В крышах цехов зияющие отверстия — прямые попадания тяжелых бомб. Спускаясь по лестнице, мы натыкаемся на груду игрушек. Должно быть, дети директора завода любили играть в войну. Среди игрушек очень много самолетов с черными крестами, с подвешенными бомбочками...

В цехах — тишина. Тысячи сложнейших станков стоят рядами. Стальные резцы, вонзившись в детали, остановились, словно на обеденный перерыв. Ветер, гуляя по цеху, колышет серебряную спираль стружки. Надписи: «Здесь получают задание поляки и русские военнопленные». На дверях плакат: «Уборная только для восточных работниц». Готовая к выпуску продукция — несколько десятков паровозов—рядами стоит в огромном цеху.

Не повезут эти паровозы эсэсовцев на Восточный фронт. Не станут за эти станки тысячи рабов. «Восточный фронт» шагнул сюда, в опустевшие цехи германского завода. Гулким эхом звучат шаги майора из советской военной комендатуры — молодого советского

инженера. Он деловито заносит что-то в свою записную книжку.

— Смотрите, смотрите,— кричит он издалека,— нет, вы подойдите поближе! Вот ведь сволочи...

На большом строгальном станке я читаю заводскую марку: «Станкостроительный завод имени Орджоникидзе»... Краденый станок. Какой путь он проделал, чтобы здесь, вдали от Советской страны, в Померании, ожидать возвращения на родной завод! Он уже занесен в книжку майора. Станок охраняет автоматчик, стоящий у ворот. Скоро, очень скоро погрузят станок на платформу, укутают в брезент, повезут на восток.

Вчера я видел, как бойцы грузили на «студебеккеры» библиотеку Белорусской академии наук, обнаруженную в родовом имении немецкого графа в Кремцове. Все украденное немцами вернем — и станки, и картины, и книги, и музейную мебель, статуи Петергофа, оборудование научных институтов и самое дорогое — людей наших. Уже бегут на родину эшелоны с освобожденными девушками Украины, Белоруссии и Кубани. Звенит из вагонов веселая песня, не разучились звучать примолкшие в неволе голоса наших девчат.

В городе было 35 тысяч жителей. Часть из них бежала, многих гитлеровцы угнали насильно. Осталось около тысячи человек. Трудоспособных комендатура использует на работах по очистке города. Немецкие бюргеры и фрау усердно растаскивают кирпичи, приводя улицы в проезжий для военных машин вид. Гитлеровцы в этом городе не успели, вернее, не сумели создать организованного подполья. Лишь один приказ успели они отдать удирая: поджигать дома. В течение нескольких дней возникали в городе пожары. Были усилены комендантские патрули, поймали на месте преступления нескольких поджигателей. Невинные на вид старушки в сумочках носили горячие угли, подбрасывая их в уцелевшие после боев дома. После принятия решительных мер пожары прекратились. Часто по городу ведут колонны пленных немцев. Я видел пленных и под Москвой и среди руин Сталинграда, но у этих, марширующих по Герингштрассе разбитого немецкого города, какое-то особо унылое выражение лиц. Их ведут мимо памятника Бисмарку. Угрюмо смотрит на своих бесславных потомков бронзовый старик, мрачно нахмуривший покрытые красной кирпичной пылью брови.

На выезде из города, где регулировщик направляет густой поток машин в сторону Штеттина, около высокой городской стены в небольшом сквере артиллеристы хоронят своего боевого командира майора Григана, павшего в бою под деревней Августвальде. В торжественные звуки траурного марша вплетается непрекращающийся гул танковых и автомобильных моторов — прощальный боевой салют герою, павшему на немецкой земле.

1-й Белорусский фронт.
Специальный военный корреспондент «Известий»
майор Р. КАРМЕН

●

Москва. Совинформбюро, для Юнайтед Пресс

Вот она, Германия!

Войска маршала Жукова, наступая в глубь немецкой земли, завершили выходом к Одеру первый этап грандиозного наступления, направленного своим острием в сердце Германии.

Еще десять дней назад трудно было начертить на карте линию фронта. Безостановочно прорывающиеся вперед танковые соединения ломали оборону немцев, прикрывающую подступы к Одеру. Обходили узлы сопротивления, предоставляя их ликвидацию идущей позади пехоте. Во многих лесах, деревнях и даже городах оставались позади наших танков немецкие группировки, обреченные на уничтожение.

Сейчас вся пройденная нами огромная территория между Вислой и Одером заполнена советскими войсками, и нет уже таких лесов, где опасно было бы проехать, нет таких чердаков, где сидел бы немец с автоматом. В освобожденных от немцев городах Польши налаживается нормальная жизнь. Миновали го-

рячие радостные дни освобождения, и поляки взялись за работу — восстанавливают разрушенное, открывают школы, магазины, пускают в ход промышленные предприятия, организовывают свой быт.

Проделав весь путь с наступающей армией, я побывал за последние дни во многих занятых советскими войсками городах Германии, в десятках деревень, проехал сотни километров по многим дорогам.

Прорыв наших танков в глубь Германии был настолько стремителен, что немецкое население не успевало бежать. Многие семьи, погрузив свое имущество на большие фургоны, пускались в путь по дорогам, но наши танки двигались быстрее. Тысячи таких повозок я видел на дорогах, беженцы возвращались домой, испуганно глядя на идущие им навстречу бесконечные колонны военных машин. Не зная сна и отдыха, мы двигались вперед, останавливаясь изредка в деревнях, покинутых их обитателями. Мы заходили в дома, где не было ни живой души. Горели дрова в печах, стол был накрыт, а обед, еще теплый, стоял на плите. Брошенная на столе газета... Во многих маленьких городках еще в течение суток после нашего прихода горело электричество, идущее по высоковольтным линиям из-за Одера. В хлевах мычали недоенные коровы, метались в загонах голодные свиньи и овцы. Подходило тесто. Жители, те, что не хотели или не успели бежать, сначала прятались, теперь выходят из своих убежищ и, испуганно глядя на проходящих солдат, принимаются за обычные хозяйственные дела.

Органы нацистской партии в городах и селах перед приходом Советской Армии проводили усиленную работу, призывая население к всенародной вооруженной борьбе. Население получало оружие. Но массового движения сопротивления гитлеровцам организовать не удалось. Немецкие бюргеры по приходе Советской Армии вывешивали на своих домах белые флаги. Многие немцы, с которыми я беседовал, говорили: «Мы ожидали, что ваши солдаты нас всех расстреливать будут, не щадя женщин и детей...»

— Я знаю очень хорошо,— говорила мне одна немка в городе Зольдин,— что творили немецкие солдаты в России. Мы боялись поголовного истребления.

Чувство страха у немцев постепенно исчезает, они низко кланяются каждому солдату, снимают шляпы.

Мне рассказывали об одном помещике-немце, убившем всю свою семью — троих детей, жену и застрелившемся, когда наши части подошли к его селу. Я видел другого помещика, который, придя к генералу, передал ему несколько пистолетов и сказал:

— Я хотел покончить с собой, если красные придут сюда. Я боялся Красной Армии, не думал, что она такая, как теперь вижу.

В городе Липпене население безо всяких приказов вышло на улицы с лопатами, метлами, подмели город, убрали следы боев — трупы лошадей, сгоревшие машины; женщины стали в очереди за хлебом у пекарен, город приобрел мирный вид. Некоторые города не скоро приобретут мирный вид. Они уничтожены до основания, превращены в груду развалин. Бои шли в них за каждый квартал, каждый дом. Я приехал в Шнайдемюле в тот день, когда он был окончательно очищен от немцев. В этом городе уцелел среди тлеющих руин только памятник Вильгельму Великому.

Немцы сейчас концентрируют большие силы против войск маршала Жукова. Они перебрасывают отборные войска с Западного фронта, видимо, с целью нанесения сильного контрудара нашему фронту, угрожающему Берлину. Делается это, чтобы не допустить непосредственно выхода советских войск к Берлину.

Сюда переброшены лучшие дивизии 6-й танковой армии Дитриха. Именно эта армия, эти дивизии участвовали в нанесении удара нашим союзникам в Арденнах.

Сюда немцы тянут все свои оперативные и стратегические резервы. Сюда брошены так называемые «аларм-части», сформированные из летчиков, моряков, «фольксштурма». Бои с каждым днем принимают все более ожесточенный характер.

Я читал воззвание генерала Гудериана, адресованное солдатам Восточного фронта.

Там есть такие слова:

«Вторую неделю мы ведем тяжелую борьбу с продвигающимся вперед противником... Советы думают, что можно победить дерзостью... Не дайте обмануть себя потерей территории!.. Натиск большевиков необходимо остановить!.. Наши соединения на среднем участке вислинского фронта двигаются на запад как «блуждающие котлы» к новым, заранее подготовленным рубежам... У командования есть свой ясный план... Вся Германия смотрит на вас, солдаты!..»

С тайным ужасом, добавим мы, взирает Германия на «блуждающие котлы», на небывалый в истории войн бросок советских танковых соединений по немецкой земле.

— «Внимание, танки!» — так, кажется, говорил генерал Гудериан? Немецкие генералы не ограничиваются воззваниями к солдатам. На мосту через реку Одер у деревни Ниделькрениг наши разведчики увидели шесть виселиц. На виселицах — немецкие солдаты. На груди у повешенных таблички: «Так будет с каждым, кто отступит без приказа».

●

Москва. Для Юнайтед Пресс

Сегодня в пять часов утра войска маршала Жукова начали наступление на берлинском направлении.

Этому наступлению предшествовала серьезная подготовка больших масштабов. За последние дни я был свидетелем, как несметные массы воинской техники двигались по дорогам, ведущим к берегам Одера. В районе предполагаемого удара были сосредоточены многие сотни тяжелых танков и огромнейшее количество артиллерии.

Сегодня ночью переправы на Одере, ведущие на плацдарм, гудели тысячами моторов. Тяжелые танки, самоходные орудия двигались на исходные рубежи, расположенные на крохотном клочке земли на том берегу Одера, откуда наносился главный удар. Много дней шли жестокие бои за этот плацдарм, протяженность которого к моменту начала наступления была доведена до размеров тридцать на десять километров. Местами глубина плацдарма не превышала трех километров. Однако этого было достаточно, чтобы ввести туда силы, необходимые для начала мощного удара. Перед фронтом наших войск немцы сосредоточили множество отборных стрелковых и танковых дивизий, прикрывающих столицу фашистской Германии.

Эти строки я пишу на плацдарме за Одером. Орудийный огонь невиданной силы обрушился сегодня на рассвете на передний край немцев — сотни самолетов беспрерывно сбрасывают свой смертоносный груз. Вся площадь плацдарма представляет собой сплошное нагромождение техники. Пушки всех калибров стоят плотными рядами, целые поля буквально забиты танками, врытыми в землю. Командиры танковых соединений ожидают приказа маршала. По первому сигналу вся эта бронированная масса должна ринуться в прорыв. Сейчас два часа дня. Бой на переднем крае разгорается с возрастающим ожесточением. Я уже видел группы немецких пленных солдат и офицеров, отправляемых в тыл, беседовал с некоторыми из них. Все они говорят о свирепых приказах своих командиров: «Сражаться до последней возможности, ни в коем случае не допустить прорыва русских к окраинам Берлина!» Однако уже начинают поступать донесения с переднего края, из них ясно, что во многих местах немецкая оборона трещит по всем швам. Сейчас, к двум часам дня, еще рано говорить о том, что немецкий фронт прорван, но, быть может, не часы, а минуты отделяют нас от момента, когда массы бронированных машин будут брошены в прорыв.

В темпе боя, в масштабах и размахе сражения демонстрируется классический метод и стиль Жуковского наступления: характерной его чертой всегда являлись скрытность сосредоточений больших сил, умение создать подавляющее превосходство и с первого момента боя взять инициативу в свои руки.

Все бойцы и офицеры, идущие сегодня в этот последний трудный, кровопролитный бой, знают, что войска союзников уже находятся на пути к Берлину, завершая свой бескровный марш по дорогам Германии. Я беседовал с сол-

датом, на груди которого блестела медаль Сталинграда.

— Не завидую нашим союзникам,— сказал Василий Прокудин, рядовой боец, скромный герой, прошедший тяжелый четырехлетний путь этой самой страшной из войн.— Я бы не хотел промаршировать без выстрела последние километры к столице фашистской Германии. Хочу прийти в Берлин под грохот наших пушек и водрузить на крыше первого дома вот этот мой флаг победы — он вынул из кармана аккуратно сложенный красный флаг.

Мне кажется, что он, этот солдат, высказал мысль, владеющую сегодня тысячами людей на поле боя. Чем ожесточеннее бьют немецкие пулеметы и пушки, чем сильнее, яростнее сопротивляется враг, тем понятнее желание наших воинов завершить эту войну так, как они начали ее: не парадным шествием, а жестоким, беспощадным боем.

●

21 апреля, 13 часов

Пригород Берлина Линденберг

Вчера, двадцатого, в семнадцать тридцать я был на восточной окраине Бернау — пригорода Берлина. За ночь Бернау был окончательно очищен от фашистов, и наши танки получили задачу наступать непосредственно на Берлин. Утром сегодня — дождь, туман. Авиация не работала. Танкисты Кривошеина, воодушевленные близостью заветной цели, устремились вперед. Вместе с танковыми колоннами я продвигаюсь на своем «виллисе» в сторону северо-западных окраин Берлина. Утром сегодня маршал Жуков в радиограмме сказал, что он надеется, что славные танкисты ворвутся в кратчайший срок в Берлин и водрузят над столицей фашистской Германии знамя Победы. Мы едем по дороге, на которой горят яркими факелами немецкие танки и самоходные орудия, валяются сотни трупов немцев. На каждом шагу тяжелые баррикады, которые саперам, продвигающимся на танковой броне, приходилось под огнем врага взламывать.

Полчаса назад я снимал на батарее тяжелых стомиллиметровых орудий полковника Грекова. Они в двенадцать тридцать открыли огонь по центру Берлина из района Вирхцоль. Огонь ведется по мостам через Шпрее и по территории Штеттинского, Северного и Петтерского вокзалов.

В двенадцать тридцать мне сообщили, что передовой отряд танков бригады полковника Е. Вайнруба прорвался на северо-восточную окраину Берлина в районе Вейсензее.

●

Москва. Для Юнайтед Пресс

Эту корреспонденцию я начал писать в танке «Т-34», который мне предоставило командование, чтобы дать возможность побывать в занятом нашими войсками районе Берлина и снять кадры боевых действий. Через пригороды Бланкенбург и Мальхов я выехал в район Вейсензее на берлинские улицы, очищенные от противника. По улицам Релькештрассе, Мельховерштрассе, Кюслерштрассе и Берлинераллее беспрерывно бьют тяжелая артиллерия и минометы противника. В соседних кварталах идет сильный бой. Большинство населения покинуло эту часть города, однако много немцев осталось в своих домах, несмотря на артиллерийский огонь. Навстречу нам бредут группы сдавшихся фольксштурмовцев, никем не конвоируемых.

Чем дальше к центру города, тем ожесточеннее становится бой. Наши штурмовые отряды, сформированные из групп танков, саперов, автоматчиков, противотанковых пушек и тяжелых самоходок, идущие параллельными улицами к центру города, штурмуют каждый дом, подвал, чердак, превращенные немцами в крепости обороны. Баррикады сооружены на многих перекрестках из бревен, из развалин домов. Сильная канонада доносится с восточных и южных окраин. Берлин окружен с трех сторон, и это кольцо неумолимо сжимается с каждым часом.

Только что я познакомился с тремя молодыми танкистами. Сообщаю их фамилии: гвардии младший лейтенант Кириллов, гвардии

старший лейтенант Леонов и гвардии капитан Юркевич. Командир бригады полковник Вайнруб послал их в боевую разведку, и они первые ворвались на своих танках в Берлин.

●

Москва. Редакции газеты «Известия». Молния

Мы едем по дороге, ведущей в Берлин через пригород Мальхов, растянувшийся более чем на километр. Несколько массивных баррикад из бревен и водопроводных труб преграждало путь нашим танкам. У баррикад еще лежат трупы гитлеровцев, валяется множество фаустов*, черный дым валит из догорающей «пантеры». Навстречу нам идут толпы людей с узлами, тележками. Они радостно приветствуют каждую машину, каждый танк. Приветствия звучат на всех языках. Это рабочие берлинских заводов, согнанные гитлеровцами в Германию со всей Европы. Идет много и немецких семей, они покидают город, чтобы переждать уличные бои. Немецкая артиллерия бьет по Мальхову. При каждом разрыве люди ложатся на землю, потом опять торопливо шагают.

Снова шоссе. Но вот показались фабричные трубы, дома, мы останавливаемся. Перед нами, справа от дороги, желтый, пробитый пулями щит... Четыре года, идя по дорогам войны, верили мы, что увидим этот щит с надписью «Берлин». И вот наконец день великой гордости нашей наступил. Хотелось остановиться и дольше постоять здесь, глядя на эти черные буквы обыкновенного дорожного знака...

Дым стелется над окраинами Берлина. Гремят залпы орудий, впереди хлопают пулеметные очереди. Мы выезжаем на широкую улицу Берлинераллее. Она пустынна. Вдоль фасадов идет цепями пехота. Ежеминутно то тут, то там грохают разрывы немецких снарядов. Но пустота этой улицы только кажущаяся. Заходим во двор. Нас мгновенно обступает большая группа немцев, немок. Они приглашают зайти в квартиру поесть. Женщина предлагает нам бутылку с молоком. И все наперебой говорят, что ждали нас с нетерпением, как избавителей от голода и лишений, от террора гестапо, от бесконечных бомбежек. Этому можно поверить. Они ведут нас в бомбоубежище.

Мы спускаемся, и перед нами раскрывается во всей своей трагичности быт жителей Берлина. Тесный бетонный подвал забит матрацами. При тусклом свете свечи восковыми кажутся худые, изможденные лица детей. И взрослые выглядят мертвецами в этом подвале. Хлебный паек в Берлине был доведен в последнее время до 800 граммов в неделю. О мясе и жирах мечтать перестали. Ежедневно к каждому дому подъезжала машина гестапо, откормленные эсэсовцы бросали в нее несколько «недовольных», и больше этих несчастных никто не видел.

Берлинцы измучены войной. Бомбежки, голод, террор, сопровождаемые истерическими выкриками Геббельса. Не удивительно, что нас встречают здесь, как избавителей. А ведь не так давно они еще верили обещаниям фюрера, безропотно провожая своих мужей и сыновей на восток. Тут же в подвале мне был показан вчерашний вечерний номер «Ангрифф». В газете ни слова о том, что советские войска подходят к Берлину. Передовая доктора Лея, призывающего всех немцев к обороне государства, к защите Берлина. Когда берлинцы читали этот листок, советские орудия уже били по рейхстагу, а танки наши были в пригороде Вейсензее.

23.4.45

●

Москва. Редакции газеты «Известия»

(*Продолжение*)

Ночь я провел на улице Реннбанштрассе, где в подвале одного из домов разместился штаб танкового соединения генерала Кривошеина. Никто в эту ночь не спал. Очевидно, от одной мысли, что это первая ночь в Берлине...

Сила нашего натиска в этих уличных боях огромна. Она возрастает с каждым часом. Сообщают:

---

* Фауст-патронов.

— Тяжелая баррикада на Релькештрассе взята. Двигаемся дальше...

— Дом на перекрестке Гётештрассе и Лангханештрассе в наших руках, и Соколов переносит туда свой НП...

— Дайте артогонь по скверу Остзееплац, там пехота с двумя самоходками мешает нашему продвижению...

Не дожидаясь утра, я поднялся на крышу дома, чтобы взглянуть оттуда на Берлин. В легкой молочной дымке смутно вырисовывается далекая перспектива огромного города. Яркими зарницами вспыхивают в небе отблески орудийных залпов. Несколько очагов пожаров розовым заревом полыхает в ночи, которая войдет неизгладимой страницей в историю человечества.

23.4.45

●

В ту ночь генерал-лейтенант танковых войск Семен Кривошеин, оторвавшись от карты города, сказал мне:

— Пройдемся. Выйдем на воздух.

Мы выбрались из подвала и медленно пошли по улице. На углу он осветил фонарем табличку «Berliner Allee». Гвардейский танковый корпус, которым командовал генерал Кривошеин, первым ворвался в Берлин. Генерал немногословен. Прочитав название улицы, он сказал только:

— Помнишь Мадрид?

— Помню,— сказал я.

В одну из ноябрьских ночей 1936 года в осажденном Мадриде, когда фашисты подошли к самым его стенам и жестокие бои шли в Каса-дель-Кампо и в Карабанчеле, я вышел из здания Военного министерства на улице Гран Виа. В ночном небе гудели немецкие «юнкерсы», где-то в соседнем квартале рвались бомбы, город был погружен в темноту.

В ворота въехала машина. Из нее вышел военный. Мигнув фонариком, я узнал его. Это был Семен Кривошеин — полковник, танкист. В Испании его звали колонель Мелле. Кривошеин со своими танками дрался в Каса-дель-Кампо. Советские танкисты стояли насмерть у ворот революционного Мадрида. Как отрадно было в ту тревожную ночь встретить близкого человека!..

— Как дела? — спросил я его.

И Семен ответил одним словом:

— Держимся.

...Молча шли мы вдоль Берлинераллее, медленно обходя трупы немецких солдат, обломки повозок, штабеля снарядов в соломенных корзинках...

Я взглянул на генерала. А ведь он нисколько не изменился с тех пор! Только виски заиндевели. Восемь с половиной лет... Июнь сорок первого года, потом Воронеж, Волга, Дон, Днепр, Висла, Одер... и — Берлин.

Вот мы и пришли в Берлин, завершая долгий путь сражений с фашизмом, начатый у стен Мадрида...

23.4.45

●

Москва. Для Юнайтед Пресс

Сейчас уже можно констатировать, что части Советской Армии завершили оперативное окружение Берлина. Берлинский гарнизон отрезан от остальных групп германских вооруженных сил в районе Мюнхена и между Штеттином и Гамбургом. Форсировав Гогенцоллерн-канал в районе Геннингсдорфа, наши танки устремились на запад и, ломая сопротивление фашистов, прорвались к городу Науэн, который заняли сегодня на рассвете. Танкисты, наступающие в этом направлении, с часа на час ожидают возможной встречи с союзными войсками. Все советские танки, продвигающиеся навстречу союзникам, имеют на башнях соответствующие опознавательные знаки, известные союзникам. По полученным сведениям, союзные войска находятся примерно в 25—30 километрах западнее Науэна.

Продвижение наших войск по улицам Берлина связано с большими трудностями... Чем ближе к центру Берлина, тем ожесточеннее становится сопротивление врага. Известно, что обороной Берлина руководит лично Гитлер. Особые полномочия имеют при Гитлере Гиммлер и Геббельс. Резиденцией Гит-

лера считают замок в Тиргартене*. В глубоких подвалах этого замка, по-видимому, находится штаб Гитлера.

...На всех стенах домов, на всех заборах жирной краской написаны лозунги Геббельса, призывающие к обороне Берлина: «Остановим красные орды», «Берлин останется немецким». Эти лозунги вызывают улыбку наших солдат, проходящих по улицам Берлина.

●

Москва. Для Юнайтед Пресс. Молния

Доктор Геббельс у телефона

Одним из самых тяжелых этапов борьбы за Берлин были бои по форсированию канала Берлиншпандауэршиффартс. Вчера он был форсирован, и сегодня танки генерала Богданова подошли к реке Шпрее. Между каналом и Шпрее расположены раскинувшиеся на большой площади предприятия «Сименсверке» — пятьдесят процентов всей электропромышленности Германии. Сегодня я их осматривал. Эту корреспонденцию я пишу в одном из домов рабочего поселка Сименсштадт. Меня заинтересовал телефон, стоящий на столе в одной из квартир этого поселка. Ведь отсюда прямая связь с центром Берлина. У меня возникла шальная мысль, которой я поделился с моими товарищами — офицерами-танкистами.

— Давайте,— сказал я им,— попробуем вызвать по телефону Геббельса.

Предложение было встречено веселым одобрением, и за выполнение этого плана взялся молодой наш переводчик, прекрасно владеющий немецким языком, Виктор Боев. Но как добиться по телефону Геббельса? Мы набрали номер берлинского «Шнеллербюро». Ответившей сотруднице сказано было, что по весьма срочному и весьма важному делу необходимо соединиться с доктором Геббельсом.

— Кто просит? — спросила она.

— Житель Берлина.

— Подождите у телефона,— сказала она,— я запишу.

Минут пятнадцать мы ожидали, вслед за тем снова голос сотрудницы сообщил нам, что сейчас нас соединят с кабинетом рейхсминистра пропаганды доктора Геббельса. Ответивший мужской голос снова спросил, кто спрашивает Геббельса. На этот раз Виктор Боев сказал:

— Его спрашивает русский офицер, а кто у телефона?

— Соединяю вас с доктором Геббельсом,— ответил после паузы голос.

Щелкнул телефон, и новый мужской голос произнес:

— Алло!

Дальнейший разговор передаю стенографически:

В и к т о р Б о е в. Кто у телефона?

Г е б б е л ь с. Имперский министр пропаганды доктор Геббельс.

В и к т о р Б о е в. С вами говорит русский офицер. Я хотел бы задать вам пару вопросов.

Г е б б е л ь с. Пожалуйста.

Б о е в. Как долго вы можете и намерены драться за Берлин?

Г е б б е л ь с. Несколько... (*неразборчиво*)

Б о е в. Что, несколько недель?!

Г е б б е л ь с. О нет, месяцев!

Б о е в. Еще один вопрос — когда и в каком направлении вы думаете бежать из Берлина?

Г е б б е л ь с. Этот вопрос я считаю дерзким и неуместным.

Б о е в. Имейте в виду, господин Геббельс, что вас найдем всюду, куда бы вы ни убежали, а виселица для вас уже приготовлена.

(В ответ в телефоне раздалось неопределенное мычание.)

Б о е в. У вас есть ко мне вопросы?

— Нет! — ответил доктор Геббельс сердитым голосом и положил трубку.

Слух об этом веселом разговоре быстро разнесся среди танкистов. Боеву пришлось десятки раз повторять свой рассказ о том, как

---

* Впоследствии мы узнали, что резиденцией Гитлера был не замок в Тиргартене, а подземный бункер рейхсканцелярии. Узнали мы и о Гиммлере — его не было в Берлине в эти последние дни, он был схвачен в британской зоне и при аресте отравился цианистым калием.

он по душам побеседовал с комиссаром обороны Берлина.

— Ну а мы уж постараемся как можно скорее поговорить с Геббельсом не по телефону, а лично,— сказал один из танкистов, усаживаясь в танк.

●

Идея разговора с Геббельсом возникла как-то стихийно, в результате логической цепочки мыслей: вот стоит на полу молчаливый телефон. Действует ли он? Поднимаю трубку, слышу сигнал зуммера. Ага, значит отсюда можно соединиться с любым абонентом Берлина?! Стоит только захотеть... Бросаю взгляд в окно, вижу забитый нашими танками широкий двор. С кем же для пробы соединиться? Уже впоследствии я сообразил, что в моей памяти в те минуты возник облик Михаила Кольцова. На моем месте он непременно позвонил бы. Кому? Ну, конечно же, самому доктору Геббельсу, только ему!.. Попробуем...

Так родилась идея.

Чем ближе мы, переступая по этапам справочных бюро, секретарских телефонов, подбирались к цели, чем реальнее становилась возможность действительно услышать голос Геббельса, тем становилось страшнее: а вдруг, и правда, дозвонимся? А что если доктор Геббельс возьмет да и брякнет на весь мир, что большевики, дескать, пытаются вступить в переговоры... От этого предположения выступил холодный пот. Тогда нам не поздоровится, головы не сносить... Мысль работала с невероятной скоростью: как говорить, о чем? Решение созрело молниеносно: нужно попросту обругать доктора. Облаять его в духе письма запорожцев турецкому султану!..

●

Прильнув ухом к телефонной трубке, я шепотом подсказывал Боеву нужные слова. Нужно ли говорить о том, как я был взволнован, слушая голос «самого» рейхсминистра Геббельса.

...Когда Боев повесил трубку, в комнате воцарилась мрачная тишина. К тому времени все присутствующие уже поняли всю меру риска. Каждый чувствовал себя соучастником опасной шутки, каждый прикидывал возможные последствия...

В комнату вошел высоченного роста офицер в почерневшем, видавшем виды полушубке, опоясанном ремнями. Это был литературный сотрудник газеты гвардейского танкового корпуса старший лейтенант Владимир Баскаков. Мы поделились с ним своими опасениями. Фоторепортер Виктор Темин, растерянно улыбаясь, сказал:

— Ну и всыпят нам за это дело, братцы, ох, и влетит же нам...

Баскаков с юмором отнесся к озорной затее, он несколько рассеял нашу тревогу и дал нам мудрый совет:

— А вы все же составьте акт о разговоре. На всякий случай.

Мы отстучали на машинке официальный акт, в котором почти стенографически воспроизвели телефонный разговор. В это время во двор въехал броневик с офицером связи из штаба фронта.

— Кто тут разговаривал с Геббельсом?— строго спросил молодой майор, войдя в комнату.

Мы тут же вручили ему наш акт. Он бережно сложил его в полевую сумку и, обведя всех нас не предвещающим ничего хорошего взглядом, молча удалился.

Откуда они узнали? И так быстро!.. Да, кажется, Темин прав, дорого нам обойдется разговорчик с руководителями обороны Берлина. Мы мрачно разошлись, стараясь не смотреть друг другу в глаза.

В общем, дело тем и кончилось. Никто не пострадал от этой затеи. Но легенда о телефонном звонке доктору Геббельсу облетела тогда весь танковый корпус.

Геббельс вскоре после нашего с ним телефонного разговора пустил себе пулю в лоб. Через несколько дней мы снимали его обгоревший труп. Корреспонденцию эту Совинформбюро в Юнайтед Пресс не отправило. Вероятно, товарищи сочли всю эту историю неправдоподобной. Или решили, что она не соответствует серьезному духу времени.

●

Москва. Совинформбюро

К центру Берлина

Ни минуты остановки, ни часа затишья... Улица за улицей, перекресток за перекрест-

ком, дом за домом берутся с боем. Советские войска продвигаются к центру Берлина. За эти два дня танки генерала Кривошеина (я все еще находился при них) обошли Берлин с севера, повернули круто на юг, а теперь снова повернули на восток и продвигаются к центру города. Вслед за тяжелой водной преградой Берлинштпандауэршиффартс-канал танкисты преодолели вчера реку Шпрее и ворвались в район Шарлоттенбург. Сейчас наступление идет на Тиргартен и Моабит. Еще гремят артиллерийские залпы в соседнем квартале, еще посвистывают шальные пули, а улицы уже переполнены толпой жителей Берлина. Окружают каждого офицера и бойца, наперебой задают тысячи вопросов. На этих улицах, где еще нет ни коменданта, ни властей, наши офицеры и солдаты делятся с жителями своим походным пайком. В некоторых районах я видел солдатские кухни, которые раздавали горячую пищу населению. Военным комендантом Берлина назначен командующий армией генерал-полковник Берзарин. Его приказы уже расклеены на многих улицах, около этих приказов собираются многочисленные толпы. Предлагается сдать все оружие и боеприпасы, чиновникам гестапо и правительственных учреждений — зарегистрироваться в комендатурах. Приказано взять на строгий учет все имущество военных и продовольственных складов.

Над городом круглые сутки наши самолеты всех видов: штурмовики, бомбардировщики, истребители. Немецких самолетов не видно. Вчера был занят нами последний аэродром окруженной берлинской группировки — Темпельгоф. Теперь для фашистских главарей единственная возможность бегства из Берлина — это использовать в качестве взлетной площадки какую-нибудь широкую улицу. Вчера с востока наши войска уже начали наступление вдоль знаменитых берлинских улиц Курфюрстендамм и Гогенцоллерндамм. С юго-востока осталось всего несколько кварталов до Унтер-ден-Линден. Пленные и перебежчики говорят об убийственном моральном состоянии солдат, обороняющих улицы Берлина. Все видят, что дальнейшее кровопролитие бессмысленно, но сила принуждения действует, и пока еще нельзя говорить об ослаблении сопротивления. Не утихает ни на минуту грохот артиллерийской канонады, все новые и новые колонны наших танков вливаются в широкие магистрали Берлина. Столица Германии переживает тяжелую агонию, ее дни и часы сочтены.

●

Москва. Совинформбюро. Для Юнайтед Пресс. Молния

Капитуляция Берлина

Еще ночью сегодня гремела в городе канонада. В ожесточенные атаки ходили гвардейцы, танкисты и пехотинцы, штурмуя дом за домом, квартал за кварталом. И вот все кончено. Неправдоподобной кажется тишина, наступившая внезапно в Берлине, и с трудом верится, что ты свободно едешь на машине по улицам, где вчера шли горячие бои, где лилась кровь, рушились стены домов и горели танки. В последние часы боев каждый боец и каждый офицер знали, что с минуты на минуту гитлеровцы неизбежно должны капитулировать. Но сопротивление врага не ослабевало, и люди шли в бой навстречу смерти, зная, что их жизнь может оборваться одним из последних выстрелов этой войны. Верили в победу и умирали с этой верой первого мая сорок пятого года так же, как верили и умирали двадцать второго июня сорок первого...

Генерал-полковнику Чуйкову сообщили, что с ним желает встретиться парламентер. С белым флагом в расположение наших войск прибыл начальник генерального штаба германских сухопутных сил генерал пехоты Кребс в сопровождении переводчика. Генерал Чуйков принял Кребса у себя в штабе, в одном из домов восточной части Берлина. Кребс объявил, что явился с чрезвычайно важным и совершенно секретным сообщением. Он зачитал письмо, подписанное Геббельсом и Борманом, в котором сообщалось, что в три часа пятьдесят минут тридцатого апреля Гитлер застрелился. Он оставил завещание, в котором руководство страной поручил Геббельсу в ка-

честве канцлера, гросс-адмиралу Деницу в качестве президента и Борману. Письмо начиналось словами: «Сообщаем вождю советского народа, что сегодня в 15 часов 50 минут добровольно ушел из жизни фюрер...» Геббельс в этом письме просил о перемирии между обороняющимся гарнизоном Берлина и советскими войсками.

Ответ был дан парламентеру в категорической форме: ни о каком перемирии между советскими и германскими войсками, остающимися в состоянии военных действий с нашими союзниками, не может быть речи. Речь может идти только о безоговорочной капитуляции германских вооруженных сил.

Генерал Кребс попросил разрешения провести телефонный провод к Геббельсу. Ему это было разрешено, он совещался с Геббельсом. Первого мая в четыре часа дня Геббельс окончательно отказался капитулировать.

В эти часы я находился в Шарлоттенбурге, где шли ожесточенные бои. Танки с пехотой наступали по Берлинерштрассе и вдоль Ландверканала. Бой продолжался до поздней ночи.

Сегодня ночью, второго мая, немецкий комендант Берлина генерал артиллерии Вейдлинг отдал приказ о капитуляции. С рассветом стихла канонада. Началась массовая сдача в плен немецких солдат и офицеров. Первым сдался 56-й корпус. В штаб Чуйкова, где находился заместитель маршала Жукова генерал армии Соколовский, доставили четырех немецких генералов, сдавшихся в плен. По улицам Берлина потянулись бесконечные колонны пленных. Вид их ужасен. Они изможденны, небриты, грязны, но лица веселы — кончился ад, кончились страшные часы, когда на них обрушивался град советских снарядов и бомб. Такова психология немецкого солдата, он подчиняется приказу. Последовал приказ о капитуляции, и те, которые до последнего дыхания готовы были отражать атаки, сейчас идут по улице, построившись в колонны, идут, проталкиваясь между сотнями наших танков, загромоздивших улицы, идут, сторонясь, чтобы пропустить очередную вереницу машин.

Я проехал сегодня много десятков километров по Берлину. Война в городе кончилась. Все население на улицах. Город запружен нашими войсками. Могучая техника, которая десятками дорог шла в наступление на Берлин, сегодня заполняет его мостовые, площади, скверы. На многих домах развеваются красные флаги. За Бранденбургскими воротами, где протянулась широкая магистраль Унтер-ден-Линден, горизонт затянут черным дымом. Я зашел в здание рейхстага. На лестницах и в сохранившихся помещениях рейхстага стоят полевые телефоны, здесь расположились штабы батальонов... Несколько соседних домов еще горит, дым поднимается к куполу рейхстага, на фасаде которого сохранилась статуя конного рыцаря. Уныло глядит на Бранденбургские ворота единственный монумент, уцелевший на Аллее Побед,— памятник Фридриху Вильгельму.

На Бранденбургских воротах развевается огромный красный флаг с серпом и молотом. Здесь, у Бранденбургских ворот, утром второго мая я встретил многих своих боевых друзей. Вот я вижу поднимается на танк какой-то человек в солдатской шинели. Несколько сот бойцов слушают его. Это молодой поэт Евгений Долматовский. Он прошел суровый путь войны. Был в немецком плену на Украине, бежал из-под расстрела, вернулся в нашу семью, когда мы считали его погибшим. Вот отчаянный храбрец Алексей Коробов, корреспондент газеты «Правда». Не раз он водил бойцов в атаку, много бродил с партизанами по лесам Белоруссии и Украины. Какая радостная встреча в этот счастливый час Победы, встреча друзей боевых у подножия Бранденбургских ворот! О такой встрече мы мечтали годами в холодных землянках, в стужу и пургу, поднимали тосты в Сталинграде и осажденной Москве.

У ступеней рейхстага встретились и кинооператоры. Во время берлинской битвы операторы снимали в разных армиях, направляясь с боями к заветной цели — к рейхстагу. В. Панов, М. Шнейдеров, братья А. и Е. Алексеевы, В. Штатланд, Б. Дементьев, М. Посельский, Е. Мухин, Б. Соколов. В эти радостные ми-

нуты встречи у Бранденбургских ворот, у рейхстага, когда небритые, грязные, с воспаленными от пяти бессонных ночей глазами мы обнимали друг друга, невольно в мыслях наших возникали образы боевых друзей, не доживших до великого дня Победы, кинооператоров, отдавших свои жизни ради того, чтобы снятые ими кадры напоминали потомкам об ужасах войны и о подвиге советского народа. Память о них навсегда останется в сердцах их товарищей-кинохроникеров. И вечным памятником им будут миллионы метров снятой ими кинопленки.

Я гляжу на взволнованные, счастливые лица солдат и офицеров. Каждого осеняет в эти минуты чувство великой гордости: «Вот, я в Берлине!»

2.5. 45

●

Москва. Совинформбюро. Для Юнайтед Пресс

Вторая корреспонденция о капитуляции Берлина

Уже к вечеру второго мая Берлин начал принимать спокойный вид. Жители, оправившиеся от страха за свою жизнь, убедившиеся, что война в городе кончена, перетаскивают свое имущество из подвалов в верхние этажи. В городе царит порядок. Только сейчас, когда весь Берлин занят нашими войсками и я имел возможность проехать город вдоль и поперек, наглядно видны масштабы разрушений, причиненных воздушными бомбардировками. Целые улицы превращены в груды развалин. Жители рассказывают о жертвах среди гражданского населения. Настоящих надежных убежищ фактически не было, сотни людей гибли в подвалах при ударе одной тяжелой бомбы.

В приказе начальника гарнизона и коменданта города Берлина генерал-полковника Берзарина сказано: населению города соблюдать полный порядок и оставаться на своих местах. Национал-социалистскую партию и все подчиненные ей организации распустить и деятельность их воспретить. В течение 72 часов с момента опубликования приказа должны явиться на регистрацию все военнослужащие немецкой армии, войск СС и СА, оставшиеся в городе Берлине. Руководящему составу всех учреждений партии, гестапо, жандармерии, охранных отрядов, тюрем и всех других государственных учреждений явиться в районные и участковые военные комендатуры. Все коммунальные предприятия, как то: электростанция, водопровод, канализация, городской транспорт,—все лечебные учреждения, все продовольственные магазины и хлебопекарни должны возобновить свою работу по обслуживанию населения. Рабочим и служащим перечисленных учреждений оставаться на своих местах. Впредь до особых указаний выдачу продовольствия из продуктовых магазинов производить по ранее существовавшим нормам и документам. Владельцам и управляющим банков временно всякие финансовые операции прекратить, сейфы немедленно опечатать и явиться в военные комендатуры с докладом о состоянии банковского хозяйства. Всем чиновникам банков категорически запрещается производить какие бы то ни было изъятия ценностей. Приказано населению сдать в комендатуры все оружие, боеприпасы, взрывчатые вещества, автомашины, мотоциклы, радиоаппаратуру. Все типографии опечатываются.

На многих улицах сегодня к концу дня я видел, как население вышло растаскивать баррикады. Это нелегкая работа. Баррикады в Берлине буквально на каждом шагу, они сооружены из кирпичей, дерева, трамвайных вагонов, бетона. На многих перекрестках стоят замолкнувшие навсегда, врытые в землю танки, пушки.

Сегодня ни один немецкий самолет не появлялся над городом. А еще вчера ночью над нашими головами гудели транспортные самолеты, которые сбрасывали окруженным немцам патроны, снаряды и автоматы. Правда, большая часть парашютов спустилась в расположении наших войск.

Сдавшиеся военные утверждают, что вслед за Гитлером пустил себе пулю в лоб и Геббельс. На вопрос о местонахождении трупов

никто не дал точного ответа. По одной версии, тело Гитлера было сожжено в большой воронке от бомбы. Многие немцы уверены, что слухи о смерти Гитлера и Геббельса — выдумка, прикрывающая их бегство из Берлина.

Наступает первая ночь Берлина, когда его жители не услышат больше ни орудийной канонады, ни разрывов тяжелых бомб. Первая спокойная ночь в столице фашистской Германии, без стрельбы, без арестов и без истерических призывов доктора Геббельса ко всем немцам оборонять великую Германию. Это долгожданное чувство спокойствия обрели наконец сегодня жители Берлина.

2.5.45

●

Москва. Совинформбюро. Молния

Третьего мая Берлин уже выглядел не так, как второго. Город буквально на глазах преображается. Сегодня на улицах стоят регулировщики, на каждом перекрестке аккуратные указатели, помогающие разобраться в сложном лабиринте бесконечных улиц города-гиганта. На стрелках написано: «Рейхстаг», «Переправа через Шпрее», указаны все пути к пригородам. Весело помахивают на перекрестках своими флажками девушки-регулировщицы. Милые девушки, они провожали солдат по дорогам войны от самого Сталинграда и Кавказа, в пургу и дождь несли они свою вахту на опаленных снарядами и бомбами перекрестках, и вот она, голубоглазая рязанская белокурая Танюша, регулирует движение на Франкфуртераллее. На вид она очень сурова, но радостные искорки в глазах выдают ее: она тоже счастлива, что вот завершила большой путь войны здесь, на улицах Берлина.

Был я сегодня в двух тюрьмах Берлина. Знаменитая Моабитская тюрьма — образец индустриального предприятия для замуровывания заживо. Ее фасад на улице Альтемоабит похож на обыкновенный фасад правительственного здания. И только когда вы входите внутрь, сомнений нет — вы в тюрьме. Сотни одиночек, в которых томились узники гестапо, пусты сегодня. Старый горбун, продавец газет, сидевший в тюрьме до последнего дня, остался там жить, у него нет другого дома в Берлине. Он показывал нам тюрьму. Мы видели страшные кандалы всех видов. Например, такие: стальной пояс, затягивающий торс человека, к этому поясу приковывались руки. Другой вид кандалов — комбинация ножных и ручных, соединенных стержнем. Последних триста заключенных немцы вывезли из тюрьмы двадцать седьмого апреля в неизвестном направлении. Какая-то кавалерийская часть использовала двор тюрьмы и нижний полуразрушенный этаж как конюшню. Мирное похрапывание лошадей в тишине бывшей тюрьмы вносит особый колорит в облик этого страшного места, где были загублены фашистами тысячи невинных людей. Вместе с кандалами нам показали топоры, которыми отрубали людям головы. Все это уже история, экспонаты для музеев, где наши потомки будут изучать мрачную страницу истории народов Европы, живших долгое время во мраке фашистского изуверства.

В Лицензейской тюрьме — она сильно разрушена бомбардировками — мы видели комнату смерти, гильотину, виселицу в несколько петель. Одна стена полностью отвалилась, и вся внутренность тюрьмы раскрывается перед глазами с ее бесконечными, как пчелиные соты, камерами-одиночками.

На улицах Берлина толпы людей. Городской транспорт не работает, и то, что мы наблюдаем, похоже на какое-то массовое переселение народа. Все виды тележек, повозок, которые люди тянут и толкают кто в одиночку, кто целыми семьями, заполняют площади, набережные и улицы. Все это перемешано с тысячами военных машин, продолжающих свое движение по городу. Войска не задерживаются надолго в Берлине, они проходят сквозь него бесконечным конвейером. Сегодня я познакомился с командиром взвода разведки лейтенантом Семеном Егоровичем Сорокиным. Вместе с рядовым Григорием Булатовым он тридцатого апреля под ураганным огнем немцев в числе первых пробился на крышу рейхстага. Когда мы пришли утром второго

мая к рейхстагу, над ним клубились облака дыма. Немецкий фашизм начал и закончил свое бесславное существование пожаром рейхстага.

●

Мир знает тех, кто первым водрузил знамя Победы над рейхстагом.

Прошли годы, в историю вошли имена Кантария, Егорова, капитана Самсонова. Они были первыми. Но рейхстаг брали с разных сторон. И какому подразделению, какому офицеру или солдату не мечталось отличиться! Ведь так хотелось увидеть красное полотнище, водруженное здесь собственными руками. Я помню, что видел на крыше рейхстага много флагов. Один развевался над куполом, другой был привязан к конной статуе. Полыхали флаги и на правом и левом крылах здания. Флаги эти были водружены советскими воинами, которые, не помышляя о личной славе, совершили в разгаре боя свой подвиг.

●

Перечитав сейчас свои телеграммы, я вижу два Берлина: трагический облик разрушенного, окутанного дымом пожарищ Берлина мая 1945 года и столицу Германской Демократической Республики в наши дни.

Из груды развалин поднялся новый Берлин. Там, где торчали обугленные стволы деревьев, сейчас шумит свежая зеленая листва. И невольно вспоминаю: «В ближайшие дни Берлин будет освещен...», «...Скоро несколько районов Берлина получат газ...», «...Группы содействия Советской Армии, состоящие из антифашистов, помогают работе военных комендантов...»

Я вспоминаю в связи с этим и другое, как в 1942 году при въезде в освобожденную войсками Западного фронта Вязьму я взял на память деревянную табличку, на которой готическим шрифтом было начертано: «Wjasma». Я сказал тогда товарищам: «К этому сувениру я добавлю еще одну табличку с берлинской улицы «Унтер-ден-Линден». И вот 2 мая 1945 года из груды дымящегося щебня именно на Унтер-ден-Линден я откопал пробитый пулями эмалевый щиток с названием этой улицы. Сейчас он, как реликвия, прибит к стене над моим письменным столом...

●

Я много повидал в Берлине в эти первые дни победы. Ходил по бесконечным анфиладам комнат рейхсканцелярии Гитлера, был в германском генштабе. Огромное серое здание в районе Тиргартена. Бесконечное количество комнат, похожих одна на другую, подвальные радиостанции, ряды шифровальных машин, фотолаборатории. В этом холодном мозговом центре германской военной машины зрели и рождались безумные планы мирового господства, разрушения стран, истребления народов. Отсюда щупальца немецкой разведки проникали во все уголки земного шара. Теперь тишина, груды камней, пыль.

Я прошел по этажам здания гестапо, сильно разбитого бомбардировкой, на полах валяются выброшенные тысячи фотографий каких-то людей. Люди, улыбающиеся на этих фото, не подозревали, что на каждого из них есть дело, папка...

Побывал я и в «королевстве» Риббентропа — в министерстве иностранных дел и в личном его особняке. В одной из комнат нашел листок с планом столовой министра, где размечены места за столом: место министра, госпожи Риббентроп, места гостей. На полу в столовой валяются гильзы от снарядов, фауст-патроны.

В тот же день я вспомнил, что не видел знаменитого берлинского зоопарка. Захотелось снять это убежище четвероногих, живших по соседству с самым страшным питомником двуногих зверей.

В берлинском Цоо тишина. Весь он изрыт траншеями, огромными воронками от снарядов и бомб. Здесь шел ожесточенный бой накануне капитуляции. Последний бой. Вот клетка медведя. Прутья клетки разворочены прямым попаданием снаряда. Медведь мертв. Шагаю через траншеи, иду вдоль вольеров, где звери жили на открытом воздухе. В этих вольерах, превращенных немцами в укрепления, шли бои. Лежит бегемот, убитый прямым попаданием мины. Мина не разорвалась, ее оперение торчит из туши бегемота.

Настоящих тигров в берлинском Цоо я не нашел. Но видел «королевского тигра», сго-

ревшего от прямого попадания нашего снаряда. Видел врытую в землю «пантеру», которая до последнего издыхания вела огонь. Около нее — трупы немецких солдат. В кладбищенской тишине вдруг услыхал тяжелое ворчание. Увидел медведя в клетке, урчащего над огромной банкой повидла, которым его угостили солдаты. Испуганные павианы неистово метались в своей клетке.

В глубине парка я увидел умирающего за решеткой льва. Он молча, опустив гриву на передние лапы, смотрел на нас, словно спрашивая, долго ли ему осталось еще жить на этом свете. Когда мы уходили, нас проводил кивком головы огромный слон.

●

Дни были полны острыми, волнующими событиями, впечатлениями. Знамя Победы над рейхстагом; путешествие в подземные недра бункера рейхсканцелярии; обугленный труп Геббельса... Безоблачным солнечным утром 8 мая на Темпльгофский аэродром съехались журналисты, кинооператоры. Здесь царило праздничное настроение. Как передать состояние легкости, счастья, душевного покоя, когда лежишь навзничь на траве, глядя в небо, ощущая всем существом нечто непостижимое — война окончена! Четыре года миновало! И каких!

Итак, впереди новая жизнь, жизнь без войны, без постоянной смертельной опасности, без того, что принято называть храбростью, а, по существу, было или безразличием к смерти, которая подстерегала вокруг и всегда, или верой в то, что «повезет». Война приучила к тяжкому труду, к крови, к стуже, а порой захлестывала такой тоской, от которой не спасали ни фляга с водкой, ни веселая шутка, ни раскаленная докрасна печурка...

Легкие белые облачка плывут в бледно-голубом небе, и долго еще нужно привыкать к тому, что, если из-за облачка вынырнет самолет, не надо бежать, не нужно зарываться в землю...

Вот в дальнем конце аэродрома приземлился серый «дуглас». Из него по шаткой алюминиевой стремянке сошли на землю генерал-фельдмаршал Кейтель, генерал-полковник Штумпф, адмирал фон Фридебург, их адъютанты и конвоиры. Кейтеля усадили в черный лимузин, вручили ему толстую папку с документами, он погрузился в чтение бумаг. Кажется, это были тексты акта капитуляции. Я снял Кейтеля через открытое окно машины. Он бросил быстрый удивленный взгляд в мою камеру, услышав ее шум, и снова, поправив монокль в правом глазу, углубился в чтение документов.

Оркестр грянул марш. Из приземлившегося самолета с опознавательными знаками ВВС Соединенных Штатов вышли представители командования союзников. В Берлин прилетели главный маршал авиации Артур Теддер, генерал Карл Спаатс и генерал Делатр де Тассиньи.

Кортеж машин направился в Карлсхорст. Через разрушенный Берлин. Маршрут был отмечен стоящими с небольшими интервалами советскими солдатами-регулировщиками. Путь от Темпельгофа в Карлсхорст по улицам Берлина был предпоследней поездкой фельдмаршала Кейтеля по этому городу, где он когда-то принимал парады, стоял на трибуне рядом с Гитлером. Завтра — в одиночку, где он будет ожидать суда и казни.

В Карлсхорсте мы провели в томительном ожидании много часов. Лишь около полуночи загорелись люстры в зале заседаний, где все было уже подготовлено для торжественного акта, завершающего победный конец войны.

Зал выглядел более чем просто. За покрытыми зеленым сукном столами стали рассаживаться советские генералы — командующие прославленными армиями, начальники штабов. Богданов, Чуйков, Берзарин, Радзиевский, Телегин, Малинин. Здороваясь со многими из них, я вспоминал встречи под Москвой, в траншеях Сталинграда, на берегах Вислы...

Несметное количество журналистов, фотографов, кинооператоров заняли отведенные им места. Кроме нас, советских кино- и фоторепортеров, много американцев, англичан, французов. Знакомимся с коллегами. Офицеры в который раз инструктируют нас, сообщают

протокол процедуры, строго предупреждают о соблюдении порядка. Как бы не так! Я уже мысленно прикидываю, как в нужный момент пробьюсь в первые ряды, и понимаю, что то же самое на уме у каждого. Представляю, какая это будет свалка!..

Но вот по переполненному залу прокатился шумок, и ровно в 0 часов девятого мая тысяча девятьсот сорок пятого года в зал вошел маршал Георгий Жуков. Он шел спокойно, походкой старого кавалериста, чуть покачиваясь, и, хотя в этот торжественный момент он был олицетворением монолитного мужества и выдержки, в его глазах сверкал радостный огонек. Жуков, конечно, знал, что каждый его жест — достояние истории. Но не позировал. Был прост и спокоен. Был таким же, каким не раз я видел его в годы войны на командных пунктах, в штабах, когда он, подняв голову от карты, отчеканивая каждое слово, давал приказы.

Вслед за Жуковым в некотором отдалении шли к столу представители командования союзников — Теддер, Спаатс, Делатр де Тассиньи.

В наступившей тишине прозвучали слова Жукова, приказавшего ввести в зал представителей верховного немецкого командования.

Зал замер в ожидании. Застрекотали кинокамеры. В дверях появился Кейтель. Он в мундире, при орденах, за ним его свита. Шагнув в переполненный зал, он остановился и вытянул руку с фельдмаршальским жезлом. Жест получился фальшиво театральный, неуверенный. Кейтель продолжал стоять навытяжку, ему предложили сесть. Уселся как-то тоже неуверенно, боком и повел глазами по залу, оглядывая сидящих за столами советских генералов и маршалов. С этими полководцами свела его судьба на дорогах Украины, в подмосковных лесах, в степях Сталинграда... Рука, лежащая на фельдмаршальском жезле, слегка дрожит... Он опустил глаза. Жуков сказал:

— Согласны ли представители верховного немецкого командования подписать акт о полной и безоговорочной капитуляции?

— Яволь! — ответил отчетливо и громко Кейтель. Он согласен. Даже рука его потянулась к авторучке, торчащей в верхнем кармане френча. Но неожиданно в тишине прозвучал холодный, властный голос Жукова:

— Я предлагаю немецким представителям подойти к нашему столу и здесь подписать акт о капитуляции.

Кейтель понял приказ и глубокий его смысл. Дрогнули его веки, сжались челюсти, выпал из глаза и повис на шнурке монокль. Медленно поднявшись, он, пытаясь сохранить выправку, подошел к левому краю стола президиума...

Вот тут-то и началась безумная свалка фотографов и кинооператоров. Пренебрегая обещаниями, данными офицеру, забыв о приличии, все ринулись к столу президиума, как одержимые, отталкивая друг друга локтями, громоздясь на столы и стулья, толкая генералов и адмиралов. Мне посчастливилось прорваться на переднее место, потом меня оттеснили, потом я, кажется, сильно стукнув по голове ручкой от штатива американского адмирала, снова оказался в переднем ряду, одна мысль, одно чувство — снимать, снимать, чего бы это ни стоило, любой ценой, но только снимать! Такое событие может быть только раз в истории...

Кейтель ставил свою подпись на различных копиях и листах акта. В короткие промежутки, когда у него из-за спины забирали подписанный лист и клали перед ним новый, он выпрямлялся и растерянно взглядывал на фотографов, на зал, на советских генералов, разбивших полчища «третьего рейха».

Вслед за Кейтелем и его генералами акт был подписан представителями союзного командования. А когда Кейтель вернулся к своему столу и устало опустился на стул, он услышал приказ:

— Германская делегация может покинуть зал!

Переводчик на ухо перевел слова Жукова. Кейтель растерянно, неуклюже поднялся и, торопливо взмахнув своим жезлом, зашагал в открытую дверь, откуда навстречу ему и его генералам двинулись в зал официанты с под-

носами, с шампанским и хрустальными бокалами. Начался банкет.

Помню, как журналисты тут же в зале собрались на короткую «летучку». Константин Симонов, оглядев боевых товарищей, сказал:

— Братцы, уже утро, и все равно в сегодняшний номер газеты материал не поспеет. Предоставим поэтому ТАСС сейчас передать информацию, а завтра, отдохнув, мы отгрохаем наши корреспонденции. Не возражаете?

Все бодрым хором заявили, что согласны.

— Будем надеяться, никто из нас не нарушит этого джентльменского соглашения,— добавил, улыбаясь, Симонов.

Все хором заявили: нет, никто не нарушит.

— Тогда давайте выпьем за Победу! — сказал он.

Банкет был оживленным, несмотря на крайнюю усталость его участников. За столом сидели полководцы — герои Берлинского сражения. Было много представителей союзных войск и иностранных корреспондентов. Произносились тосты. Мы искренне жалели Бориса Горбатова, который, сославшись на крайнее переутомление и невероятную головную боль, покинул зал.

— Если я сейчас не лягу на несколько часов в постель, — сказал он, — я не напишу завтра ни строки.

Мы пировали до утра.

На следующий день мы узнали, что, простившись с нами, Горбатов помчался на узел связи и продиктовал для «Правды» подвал — подробное описание акта капитуляции. Номер «Правды» вышел с опозданием, но с сенсационным горбатовским материалом...

При состоявшемся назавтра разговоре Горбатова с Симоновым никто не присутствовал. Мне Горбатов потом рассказал, как он в ответ на упреки с улыбкой преподнес Симонову:

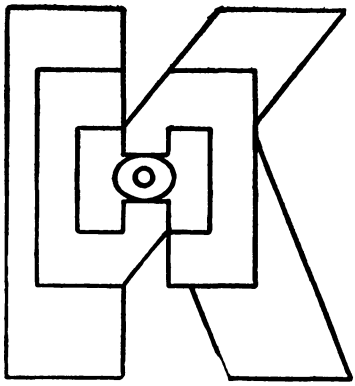
— Это, Костя, реванш за Майданек...

Я вспомнил — в 1944 году в Люблине все происходило примерно так же, как и на этот раз в Берлине. Василий Гроссман, Константин Симонов, Борис Горбатов, Евгений Кригер, Евгений Габрилович прилетели специальным самолетом, чтобы написать о Майданеке. Они поклялись друг другу, что отправят в свои газеты материалы одновременно. Никаких «фитилей»! Но в ту же ночь узел связи фронта передал в «Красную звезду» три огромных, с продолжениями, симоновских очерка о первом обнаруженном нашими войсками нацистском лагере смерти...

●

В четвертом часу утра мы вышли во двор. Над Берлином брезжил рассвет. Мы шли к своим машинам, о чем-то говорили, складывали аппаратуру и пленку. То, что произошло этой ночью, с трудом умещалось в сознании. Война стала за эти четыре года нашей жизнью, нашим существованием. И вот она закончилась этой ночью. Об этом сейчас гудят телеграфные провода, весть несется над истерзанными, испепеленными полями Европы, проникает в дома, стучится в сердца...

9 мая 1945 года мы встретили первый рассвет мирной жизни в городе Берлине. Рассвет, который будут помнить до конца своих дней и те, кто остался в живых после четырех лет войны, и те, кто родился в эту благословенную ночь.



Пространство трагедии

Григорий Козинцев

3

Хуже всего на экране получится то, что на первый взгляд должно выйти лучше всего. За такую выигрышную кинематографическую сцену нетрудно принять бурю, но как раз здесь — ловушка: натуралистическое изображение очень дурной погоды (пусть даже самой дурной!) далеко от шекспировской поэзии. Любое количество пожарных шлангов и ветродуев «не обеспечат», как выражаются киноадминистраторы, образа.

Зрительный строй сцены не может быть однозначным; метафорический смысл здесь значительнее буквального. Это же относится и к звуку: слышаться должны не столько шум ветра и раскаты грома, сколько голос зла, празднующего победу.

Действие начинают (по тексту) дикие звери; они прячутся в берлоги, чуя приближение грозы, чуя дела, которые натворят в эту ночь люди: хищники милосерднее Реганы и Гонерильи.

Пейзаж то отчетливо виден, то вовсе теряет очертания: Лир и шут блуждают и по определенной местности (при желании ее можно отыскать на старой географической карте — где-то на юге Британии, между поместьем Глостера и дорогой в Дувр) и в хаосе бушующих стихий в час страшного суда.

Однако даже в апокалиптических гиперболах достаточно жизненных деталей. Начинать нужно с них: реальность—лучший проводник. На одну из таких деталей мне хотелось бы обратить внимание. Мне она представляется важной, обладающей многими значениями.

По словам Корделии, ее отец провел ночь на соломе, среди свиней и бродяг. Одинокий шалаш в поле — не декорация, ничего не значащая выгородка, а образ последнего очага жизни, чуть тлеющая искорка ее животного тепла; крохотный ковчег среди бесконечности мрака, холода, жестокости.

Сюда, на самый низ существования, буря бросила того, кто стоял на вершине социальной лестницы. Здесь — в гуще этой убогой жизни, где перемешались грязь, солома, нищие, свиньи, — Лир задает вопрос: «Неужели неприкрашенный человек не больше, чем голое, двуногое животное?»

В «Гамлете» слова о том, что человек не дудка, на которой могут высвистывать что им угодно королевские прислужники, казались мне более значительными (хотя такие сравнения, конечно, условны), нежели знаменитое «быть или не быть». Главным в «буре» является для меня монолог о неприкрашенном человеке, а не риторическое: «Дуй, ветер, дуй!»

Обстоятельства, в которых он говорится (в которых эти мысли могли возникнуть), так же существенны, как то, что лето, когда задумывал свои планы Родион Раскольников, было

Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 7.

очень жарким, нестерпимо душным, что лестница его дома была щербатой и загаженной котами, а комната, где он жил, напоминала размерами гроб.

Если бы единство духовной и материальной жизни на экране достигалось буквальным воспроизведением таких описаний, решение задачи не было бы слишком трудным. Однако не думаю, что загнать свиней в ателье — лучший способ съемки «бури».

●

«Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки! Лей, дождь, как из ведра...» — даже произнесенное со всей силой чувства и голоса не передаст звукового напора подлинника. Русский перевод (у всех переводчиков) непохож на яростное и торжественное: «Blow, winds, and crack sour cheeks, Rage, blow!..»

Я видел хороших артистов в роли Лира, однако мощи этих аллитераций мне еще не удалось услышать. И все же подобное этому, равноценное я слышал в трагических форте симфоний Шостаковича.

Здесь, в этом месте сцены, голос принадлежит музыке, она ближе к подлиннику. Какая же это должна быть музыка?.. Гул тьмы, надвигающейся на землю (из прошлого, праистории человечества? Или предчувствие будущего, того, что может наступить, если не будут обузданы силы зла?).

●

Пастернак считал, что гений Шекспира проявился больше всего в его прозе, стихи же часто были излишне метафоричными, чересчур усложненными. Борис Леонидович думал, что поток нерифмованных пятистопных ямбов являлся лишь способом скорописи: автору приходилось торопиться, а такая стенография мыслей и чувств наиболее удобна.

К различным своим переводам Пастернак относился по-особому. «Для произведения, подобного «Фаусту», обращающегося со страницы книги или со сцены ко мне, читателю или зрителю, достаточно, чтобы оно было понятно мне, чтобы я его понимал,—написал он мне в одном из писем.— От объективно, реалистически разыгрываемой на сцене пьесы Шекспира требуется совершенно иная понятность, иной вид, иная мера понятности.

Тут исполнители обращаются не ко мне, а перекидываются фразами между собой. Тут мало того, чтобы я понимал их, тут мне требуется уверенность, наглядная зрелищная очевидность, что они с полслова понимают друг друга.

Эту легкость, плавность, текучесть текста я считал всегда для себя обязательной, этой, не книжной, но в сторону, в пространство отнесенной сценической понятности всегда добивался. И меня всегда мучило и раздражало, когда эту необходимую беглость и непроизвольность речи, далеко еще не достигнутую даже и моими переводами, мельчили, задерживали и дробили из посторонних и временных соображений, ради приемлемости этих работ в меняющихся современных условиях».

Пастернак имел в виду требования редакторов: «Меня заставляли приближать эти переводы к оригиналу до буквального совпадения с ним не из почитания подлинника, а для того, чтобы было на что ссылаться и на кого валить в случае пререканий».

Наглядная зрелищная очевидность; понятность действия в реальном пространстве, а не книжная, замкнутая текстом; текучесть, беглость — этого же хочется достигнуть на экране.

●

Из письма к Л. Е. Пинскому

4/VIII 1968 года

Дорогой Леонид Ефимович!

Я с большим интересом прочитал рукопись, которую Вы мне так любезно прислали. Глава о «Лире» отличная. Совершенная свобода в обращении с огромным материалом; все взаимосвязано: темы и положения, герои и события, история сюжета и современное нам искусство. Вы уверенно прокладываете магистральную тему и легко отходите от нее к новым материалам, чтобы вновь к ней вернуться, усилив мысль обобщениями. Все оказывается накрепко сцепленным, образуя в

итоге универсальную картину человечества.

Ход Вашей мысли заставляет вспомнить архитектуру построений Гегеля.

Законченность Вашей концепции лишает меня желания отыскать в ней недочеты, высказать и критические замечания. Ваш труд — авторский; глава о «Лире» помогает мне лучше узнать не Шекспира, а Вас; но следя за развитием Вашей мысли, я начинаю думать о Шекспире по-своему. Это кажется мне достоинством Вашего исследования.

В возможность существования какого-то единственно правильного толкования «Лира» я не верю. Чем глубже вчитываешься в текст, тем менее ясной становится сущность этой трагедии, тайна ее воздействия.

...Работа меня вовсе замучила. Сложность моего положения в том, что, думая, как и Вы, о природе героической личности, я не хочу показывать ничего внешне связанного с поэтикой героического; ничего «титанического», «величественного» и даже «возвышенного» (с виду) я допускать на экран не хочу.

Не в меньшей степени я и против быта: превращения Шекспира в Вальтера Скотта. Необходимо сохранить размах шекспировской картины истории, но найти жизненную неопровержимость действия. Хвастаться мне пока еще нечем. Множество мыслей, ходов, но все, увы, лишь в замысле; а в искусстве, как известно, намерения не имеют значения.

Заканчивая письмо, я все же позволю себе сделать одно замечание. Не слишком ли решительно Вы оспариваете мотив власти? Перед войной именно он казался мне особенно значительным. Со всем жаром первой попытки я обрушился в своей театральной постановке на романтические трактовки и жестко и грубо показал власть, деспотизм как основу трагической завязки. Наделал немало глупостей. Теперь многое мне видится по-иному, но мотив этот не ушел.

Без темы власти монологи безумного Лира о функциях короля становятся отвлеченными, что у Шекспира редко бывает без связи с частным.

●

Из письма к Л. Е. Пинскому

2/IX 1968 года

...Я понимаю этот мотив, как систему определенных отношений, созданную Лиром и создавшую Лира; отношений, выродившихся в лживые и бесчеловечные; Лир перестал это видеть: он ослеп, королевская власть ослепла; люди, принимающие ее, как правду, ослепли. Картина (в изложении действительно, а не метафорически ослепшего Глостера) универсальна: «В наш век слепых ведут безумцы».

Что же касается до «назидательности», то, увы, весь «Лир» назидателен, да еще как!.. Не думаю, чтобы этого следовало опасаться.

●

Домыслы не компенсируют купюры — вот часто появляющаяся мысль; казалось бы, вывод из нее ясен: следует сохранять возможную полноту текста. Однако ясности вовсе нет. Опыт говорит об ином, кажется, еще не было случая, чтобы снятая для фильма шекспировская сцена, основанная на тексте, оказывалась сильнее этой же сцены, сыгранной в театре. В работах Орсона Уэ́ллса лучшими кадрами кажутся мне те, которых и в помине нет в пьесе: Яго в железной клетке, вздернутой к небу (пролог к «Отелло»); гроб небывалых габаритов, который тащут мимо бастионов (похороны Фальстафа). Ричард Третий, загнанный, как зверь в яму, заколотый и забитый копьями и рогатинами (фильм Лоренса Оливье) — пример истинного Шекспира на экране.

Акира Куросава заново написал весь диалог «Макбета» («Окровавленный трон»).

Если же словесная, поэтическая ткань остается в неприкосновенности, и это место пьесы нужно лишь «поставить для кино» (разбить на кадры, общие и крупные, разместить перед объективом и т. п.), я ощущаю неловкость, ненужность превращения пьесы в сценарий.

Но когда в самой поэзии открываешь ростки того, что может быть выращено в динамическую зрительную реальность, дело становится осмысленным, работа спорится. Ничего

не нужно придумывать, только выявлять. Придуманное («на тему», «по поводу») легко выбрасывается; вера в нужность таких пристроек вскоре же рассеивается.

Чем полнее и точнее выявляется в жизненном действии все заключенное в тексте — только в тексте! — тем менее необходимыми становятся слова. Причина этого парадоксального положения в том, что часть текста не является репликами, диалогом, хотя и высказывается героями вслух, в разговоре. Критика Толстым шекспировской речи (люди говорят языком самого автора) в какой-то части верна. Однако именно эти, лишенные характерности (свойственной действующему лицу) речи расширяют картину мира, создают атмосферу истории, воздух событий. Такие слова сами отпадают, становясь реальностью жизни, природы.

●

Отыскивать материал в самой вещи, а не выдумывать его. Однако это лишь конечный вывод; «находить» — сложное дело: пьеса зачитана до дыр, до пустоты общих мест. Вычитать жизненное, современно важное непросто. У каждого режиссера свой подход к работе, что касается меня, то опыт научил меня: чтобы не выдумывать, сперва приходится много выдумывать.

Так я обычно и начинаю, «здорово придумываю», горожу невесть что. Видимо, грехи молодости «сцепщика трюков» (так называли режиссера в «Манифесте эксцентрического театра» 1922 года), одного из основателей ФЭКСа еще не замолены. «Здорово придуманное» потом отваливается от пьесы, как шелуха; становится стыдно вспомнить, что подобное пришло в голову,—отваливается, но иногда и как бы очищает что-то в самой пьесе: там, где прежде слышалась риторика, оказывается действие, реальность. Чтобы это увидеть, необходимо было изменить взгляд, на время позабыть все, что считалось основным, выдвинуть на первый план второстепенное.

●

Нельзя купюровать как раз то, что на кинематографический взгляд сократить легче всего: размышления героев вслух. Характеры действующих лиц, казалось бы, определены и без этих текстов, поступки говорят сами за себя, а такая форма театральна.

И все же именно в этих «лишних текстах» главное: интеллектуальная атмосфера действия, различие мироощущений; Лир спорит не только с другими героями, но и с самими законами мироздания, истории. Без этих текстов Эдмонд — лишь дюжинный злодей, Эдгар — условная фигура, духовный мир слепого Глостера не изменен страданием. Корделия, лишенная рифмованных сентенций (старинная условность?), теряет часть своей поэзии, обаяние элементарности.

У этих героев не только свой круг мыслей, но и какая-то основная мысль, и они со всей силой страсти поглощены ею. Они — одержимые. Достоевский называл такое состояние: «уйти в свою идею». Они все — Лир, Корделия, Эдгар, Эдмонд, слепой Глостер — «уходят в свою идею».

У Лира это бесконечный путь, сквозь целые пласты идей; он пробирается, с раной в мозгу, вглубь к центральному всеобъемлющему противоречию.

Без таких мест Шекспир становится сценаристом.

●

«Лишние» тексты — герои крупным планом.

Преимущество кино перед театром не в том, что на экране можно показать и лошадей,—можно пристальнее вглядеться в человеческие глаза, иначе нет смысла пристраивать кинокамеру к Шекспиру.

●

Сценарий нужно складывать из глыб, а не из сценок. Глыбы укладов жизни, появляются их очертания: эхо шагов в каменной пустыне дворца; церемонные выходы мертвецов-придворных, занимающих положенные по рангу места; спины, разом повернутые к тому, кто попал в опалу; пространство, зараженное угодничеством и страхом. Кабинет государственных восковых фигур.

Это — королевский мир. Без такой атмосферы все поведение Лира в начале будет, действительно, неоправданным. «Оправдать» поступки короля психологически нельзя (Толстой прав), но в пространстве истории они естественны.

Мирок Глостера. Как его определить? Пожалуй, «дворянское гнездо» какого-нибудь пятнадцатого века: стены, заросшие плющом; пруд со стоячей, заплесневелой водой; старик слуга вяжет шерстяной чулок; садовник копошится в запущенном парке; трещат поленья в камине; барин на старости лет балуется астрологией...

Жаль, что не может куковать кукушка в старых деревянных часах и доноситься звук рояля из далеких комнат. В такой уютно-патриархальной обстановке хозяину вырывают глаза.

За дворцовыми залами и комнатами поместий, за укреплениями и оградами — бедные селения, поля и крестьянские огороды, истоптанные дороги, бредут нищие в поисках пропитания.

Нищие, дороги, огороды, поля вписаны во вселенную. Над миром беснуются тучи, огненная плеть хлещет землю.

...Черные, обуглившиеся бревна, щебень, зола — конец этой истории. На пепелище приходят погорельцы, жизнь продолжается.

●

Александр Блок писал, что стихотворение — «покрывало, натянутое на остриях нескольких слов». Я начинаю писать сценарий, когда эти острия, точки зрительных образов мне отчетливо видны.

Дело теперь за малым: набросить на них покрывало длиной в четыре тысячи пятьсот метров.

●

Можно ли сравнить вершины зрительных образов с концами стихотворных строчек? Пожалуй, нет. В «Лире» не замки́, смыкающие сцены, а скорее перекличка противоположностей; опровержение предшествующего последующим. Если это и рифмы, то «со всей возможностью смысловой бездны в промежутке» (Марина Цветаева).

●

Несколько лет назад я потратил целый вечер, чтобы убедить И. Г. Мочалову, критика и театроведа, отказаться от нелепой мысли стать ассистентом.

— Вы потеряете представление о дне и ночи, вас будут загонять работой; каждый день паника, аврал, — говорил я ей. — Посмотрите на телеграммы, которые приходят на киностудию и отправляются с киностудии, в них только две фразы: «Ставит под угрозу срыва», «Граничит с катастрофой».

Убедить я не смог. И. Г. Мочалова трудилась со мной над «Гамлетом», теперь она собирает труппу для «Лира».

Первый же разговор с Донатасом Банионисом убедил меня, что герцог Олбэнский у нас будет; с Эльзой Радзинь — Гонерильей и Галиной Волчек — Реганой можно пуститься в плавание с легким сердцем. Я не люблю кинопроб; чем больше кандидатур, тем менее ясно: какая же из них более пригодна. Первое представление (самое ценное) об образе вовсе затуманивается.

Кинопробы напоминают мне, как в рассказе Аркадия Аверченко пьяный попадал домой: приложив ключ к животу, он с разгона бросался на входную дверь, каждый раз надеясь угодить ключом в замочную скважину.

Мочалова привозит из Калинина отличного Корнуэла — А. А. Вокача; быстро нашелся и Освальд — Петренко; один его профиль чего стоит. Всех их мы утвердили сразу же.

Ну а Лир?..

Инна Григорьевна уже объехала несколько городов; мы просмотрели сотни фотографий, сняли немало проб. Лира пока нет. Мне, разумеется, понятно, что нет артиста, способного сразу же сыграть такой образ; не менее понятно и то, что если он уже исполнял его на сцене, то нам это только помешает. Значит, надо пробовать всерьез. Так и делаем: репетируем с каждым артистом две-три недели; съемку назначаем лишь после серьезной подготовки.

●

Из письма к одному из артистов

8/III 1968 года

...Группа начинает трудиться, как всегда много сложностей: оператор Грицюс в Вильнюсе, художник Вирсаладзе в Москве; за каждым еще тянется хвост прошлой, незаконченной работы, что-то им приходится доделывать, а у нас время подготовки уже на исходе.

Я согласен с Вами, что значение начала фильма огромно. Ввести в мир трагедии хочется сильно, с гулом набата. Словом, еще до выхода Лира создать саму атмосферу тирании, безумия (разумеется, не в патологическом смысле), в которой по-своему естественны поступки властелина этого мира. Нужно поднять короля на недосягаемую высоту, а затем свалить его вниз, так, чтобы он пересчитал своими костями ступеньки всей лестницы, которую он сам воздвигал. Ему нужно упасть с неба на дно, уже не человеческого, а животного существования.

Никакой идеализации образа в первой сцене: все дальнейшее — возмездие; наказание нечеловечески жестоко, но осужден на муки совсем не без вины виноватый.

●

Из письма к Д. Д. Шостаковичу

22/V 1968 года

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Кажется, подходит обычный срок (не то пять лет, не то семь), и я опять обращаюсь к Вам с той же просьбой: сочинить музыку для фильма. На этот раз речь идет о «Короле Лире».

Снимать мы начнем в конце года. Ваше участие понадобится в конце следующего, то есть 1969 года.

Мне, естественно, хочется, чтобы Вы согласились. Пишу о некоторых облегчающих обстоятельствах: музыки в фильме будет меньше, нежели в «Гамлете», копыт вовсе не будет*.

* На пробной перезаписи «Гамлета» оказалось, что шумов много и они чересчур громки.

— Если выбирать между музыкой и текстом, — сказал Дмитрий Дмитриевич, — я согласен, чтобы слова Шекспира заглушали музыку. Но чтобы копыта — не согласен.

●

Переход от работы над сценарием к началу постановки ужасен: ничего не готово. Первые костюмы (подобранные без Вирсаладзе), наметки грима (на «Ленфильме» «кризис» — нет волоса для париков) — ряд ударов, потрясений, припадков отчаяния. Когда дверь в гримерную открывается, я готов умереть от стыда: неужели кто-нибудь посторонний увидит это безобразие?..

— Иначе никогда не бывает,— успокаивает меня режиссер И. Шапиро (мы трудились вместе и над «Гамлетом»),— всякий фильм (особенно «исторический») так начинается: с пакли, ряженых, ощущения срама. Пройдет время, все образуется... Ну а если не образуется?

Первый сшитый костюм. Забираю его и еду в Москву. В костюмерных Большого театра СССР переполох: близится премьера «Спартака». Замученный Вирсаладзе — вчера перепутали окраски тканей, ночью приходится все переписывать заново (всюду свои пригорки и ручейки). Пока переодеваются наложницы патрициев и рабыни, наш костюм напяливают на манекен. Сулико Багратович смотрит на него ровно одну минуту.

— Обсуждать нет смысла, — говорит он мне.

Рабыни и наложницы уже готовы, они выходят, облаченные в туники, подходят к зеркалу, принимают балетные позы.

«Королю Лиру» все это ничем помочь не может. Наш единственный сшитый костюм оказался неудачным. Так думаем мы оба. Именно это обстоятельство, общность представлений, важно. Важно, почти не говоря о деле и все же разговаривая именно о нем, посидеть где-нибудь с Вирсаладзе, болтать с ним на любые темы, обругать то, что нам обоим не по душе. Так, между делом, за час времени мы передвигаем силуэты костюмов на четыре столетия: с XI века на XV (самые общие черты).

Отчетливо вижу картину: грязный закоулок костюмерной «Ленфильма»; навалены в беспорядке ткани, толщинки-ватники, гнусно пахнущие кожи, шкуры, накурено так,

что дышать нечем,—Сулико Багратович с папиросой в зубах, не слушая объяснений закройщика, разом рвет по швам приготовленное к примерке платье; он сам закалывает материю булавками; присев на край фанерного ящика, он подымает с пола газету, рисует на ней огрызком карандаша покрой.

На душе становится легче.

●

Костюм Лира, конечно, будет. Найдется ли тот, кому платье придется по мерке?..

Приезжает еще один вызванный нами на пробу артист. Талантливый, очень опытный человек. И опять, только войдя в комнату, он говорит: «Короля нельзя...»

Сколько вреда наделало это изречение. Ну, хорошо, окружающие будут играть короля; вовсю будут его играть, на полную катушку, во всю железку. Пусть и так. Но ведь и король играет окружающих, даже если их не замечает, даже если и не обращает на них никакого внимания.

Кто это придумал, что по внешности нельзя судить? Можно. Разве внешность поэтов не походила на их поэзию? Вспомним Анну Ахматову, Маяковского, Есенина.

У Шекспира все они — Лир, Гамлет, Отелло — не только короли, принцы, воины, но и поэты. Поэты по крови. Здесь, видимо, и скрывается трудность.

Жизненное, обязательно жизненное. Уверен в этом. Однако между жизненным и бытовым — пропасть. Смогу ли я удержаться на ее крае?..

●

Режиссер многим может (и обязан) помочь исполнителю. Но в одном он бессилен: подменить собой личность артиста. Эта личность вовсе не тождественна его человеческому существу. Случается и так, что две эти натуры почти что противоположны одна другой.

Чтобы не повторять в этих записях одно и то же слово, я иногда пишу «артист», иногда «исполнитель»—о чем идет речь, понятно. Но по существу понятия эти слова обозначают различный уровень дарования, несхожие качества: исполнитель не может стать Лиром.

Отношения режиссера и артиста здесь сложные: «поставить» такой образ нельзя; его можно только вырастить, вернее сказать, выстрадать— вместе выстрадать.

●

Проб на главную роль снято уже несколько тысяч метров. Целый фильм; в нем участвуют прекрасные артисты.

— Выбирайте, останавливайтесь на одном из них,— убеждают меня товарищи по работе.— Вы не ошибетесь: это же мастера, они себя еще покажут. Пора решать. Нужно по-настоящему взяться за дело, сшить настоящий костюм, довести до совершенства грим, репетировать долго и серьезно — Лир получится.

Нет. Не получится. Н е п о х о ж.

Что за чертовщина!.. Как можно определить такую похожесть? Что, я видел его фотографии или встречался с ним в жизни?.. О какой похожести может идти разговор?..

И все же сходства нет ни в одном кадре. Я имею в виду не внешнее подобие, а родство духовной материи, склада внутреннего мира — способности стать Лиром.

Окружающие пожимают плечами. В мои молодые годы такие разговоры назывались (и я сам их так называл) «шаманством». Хорошо понимает меня Инна Григорьевна Мочалова. Вместе с ней мы теперь ежедневно слышим: «Ставит под угрозу срыва», «Граничит с катастрофой».

Кто-то рассказал, что Лир есть во Владивостоке. Вызвали: непохож.

●

Бывают постановки, которые исподволь готовишь; снимаешь другие фильмы, а неоконченная работа лежит в записях: выборки из материалов, мысли, кадры. Растут папки; записи продолжаются. Так я задумывал «Уход» — фильм о последних днях Льва Толстого,— его уже включили в план «Ленфильма» 1966 года, но «Лир» оказался более готовым. Однако случилось так, что работы, невольно для меня, оказались связанными. Какие-то стороны Лира я увидел в человеке, не любившем Шекспира, особенно эту его трагедию.

Я имею в виду, конечно, не сходство — внешнее или внутреннее, а сам калибр человека, масштаб личности; родство жизненной материи.

Как определить возраст? Старец? Не годится, что-то благостное, ватное. Старичок? Того хуже; об этом и говорить нельзя. Преклонный возраст? Нет уж, он ни перед кем и ни перед чем не склоняется; ничто его не может склонить.

Очень старый и одновременно ничуть не дряхлый: духовные силы — и какие! — полностью сохранены.

...Прямо через лес, минуя дорогу, Лев Николаевич скачет на своем белом арабе Делире. Ему больше восьмидесяти лет. Он шпорит коня, скачет через чащу, берет барьер — овраг. Скоро он решит, что не имеет права владеть конем; он — такой же, как и все; ничем от всех не отличимый.

Так он решил; он, всем от всех отличимый.

Пожалуй, только одним не отличимый: не было у него какого-то особого внешнего величия.

Мейерхольд описывал, как, приехав в Ясную Поляну, он затаив дыхание ожидал его выхода. И чуть не прозевал его: он смотрел на верх двери, будучи уверен, что появится великан, а вышел старик небольшого роста.

●

Лир говорит о том, что он король с первого взгляда, что каждый его вершок король. Эту фразу иллюстраторы воспринимали всерьез; они рисовали величественного старца, одного из рода титанов.

Фраза ироническая: сила иронии — одно из качеств его ума. Масштаб его личности не в облике, а в смелости замаха мысли, мощи духовного отклика.

На что же замахивается его мысль? Прежде всего на то, что он сам считал основой мироздания,— на особенность его личности, символа власти. Героическое, если уж употреблять здесь это слово, в том, что он, бывший верховный владыка, осознает и разоблачает до конца абсурдность деспотической власти, ничтожность ее дел, лживость слов.

Героическая личность с самого начала? Нет. Скорее трагедия личности, возомнившей себя героической. Он становится велик только тогда, когда понимает, что он — такой, как все. Был ли на свете деспот, способный в конце жизни осознать это?..

Лира в начале событий еще нельзя увидеть: видна маска королевской власти в ее отвлеченном, мистифицированном обличье; слов и действий, будто бы непостижимых обычным человеческим рассудком, близких к божественным. Богоподобность мигом оборачивается слепотой и глухотой, мертвыми глазами тирании, драконьим рыком деспота. Грубая жестокость, приговоры без суда и следствия, все эти изгнания «с проклятьем за душой», посулы смерти за попытку вести себя, как подобает человеку, — что в этом возвышенного, величественного?..

Есть у Марселя Марсо пантомима «Магазин масок»: покупатель заходит в лавку, чтобы купить личину; он меряет их одну за другой, приставляет к лицу, смотрит на себя в зеркало, снимает и надевает новую. Но последнюю, что он примерил, снять уже нельзя: она приросла к лицу. Его охватывает ужас, двумя руками он хватается за края маски, он напрягает силы, маска душит его.

Лир срывает с себя маску, он отдирает ее; тогда становится видно лицо: страдания сделали его прекрасным, человечным.

●

Библейские ассоциации меня мало увлекают. Не помогут мне ни титаны Микеланджело, ни божества Блейка, витающие в мироздании: никто из них не объявил бы: «Га, мы все подельные».

Титаны для этой трагедии — штамп, не меньший, чем «гамлетизм» Гамлета.

●

Все же на фреске Микеланджело есть изображение, заставляющее вспомнить о Лире: художник включил в общую картину и автопортрет; он написал свое лицо на коже, содранной с тела грешника. Таким автопортретом власти на собственной коже, содранной заживо, кажется мне монолог безумного Лира.

Все начинается с театра — нарядов, притворства, бутафории (карта, гербы), искусственных фраз и нарочитых поз. Конец наступает в реальности, на грязной, залитой кровью земле. Ветер давно уже сорвал театральные костюмы; дождь смыл грим с лиц.

●

Встреча Лира с Корделией, после безумия, возвышенна не по обстановке, а по тому, что происходит в человеческой душе, когда из нее ушло ничтожное, мнимое. Сцена полна поэзии. Именно поэтому нужно снимать ее в самых обыденных, будничных условиях; таких, в каких она могла бы произойти.

Идет война. На площади только что занятого города усталые солдаты распрягают коней, раскладывают костры, перевязывают раны. Как могли перевозить старика в военных условиях? Скорее всего на походной телеге, уложив его на сено, покрыв попоной. Грязь, оружие, конский навоз. Молодая женщина наклонилась к старику.

По пьесе, доктор Корделии велит оркестрантам играть какую-то музыку: гармония поможет настроить расстроенную душу. Ну а если вместо музыкантов к полку привяжется шут, оборванный, измученный, он долго брел вслед за хозяином по дорогам войны. Добрел еле живой и до этой площади.

Свистит печальная дудочка; греются у костра измученные, окровавленные солдаты; конюхи ищут, где бы напоить лошадей. Очень старый больной человек слезает с телеги, он становится на колени перед молодой женщиной; она тоже стоит на коленях, просит у него благословения.

Порыв ветра, как взмах крыла.

Нужно только выбросить из головы, что женщина — французская королева, а старик — король Британии; теперь это уже не имеет значения.

●

Стоит задуматься над тем, что происходило, как говорят в театре, «до выхода из-за кулис», и от кулис ничего не остается: люди входят не в декорации, а в жизнь. Жизнью — материальным — могут, должны стать и самые отвлеченные метафоры бури.

Как?.. Каким образом?.. Я уверен в том, что такая возможность существует, но еще не знаю способов выражения.

Более понятны мне, даже в деталях, скитания Лира, его жизнь среди нищих горемык. Кадры горькой правды, которой научили русские писатели прошлого века. Нежными, акварельными красками для изображения «Мертвого дома» они не пользовались. Серое — тюремных армяков, мутная мгла барака, непролазная грязь этапов.

Содержание трагедии, когда я думаю об этих сценах, кажется мне таким простым и ясным. Простым и ясным, как в пословицах. Сколько их, пригодных для этого, к случаю:

«Все мы люди, да не все человеки».

«Аль в людях людей нет?»

«Много народу, да людей нет».

А вот определения действия:

«Через людей в люди выходят. Оттерпимся и мы люди будем».

Есть и менее оптимистические: «Будет в поле рожь, будет и в людях ложь».

●

Я писал о масштабах душевных движений Лира, о силе отклика, глубине «раны в мозг». Это как крик в совершенной тишине, вопль в безмолвии.

Нет нужды принимать за риторику обращение Лира к небу, стихиям: с кем же еще можно разговаривать в этом немом, бездушном мире, где за человеческое слово, за правду он сам грозил казнью?..

Так завязывается разговор с грозовой тучей, с ветром. Собеседники отвечают, пожалуй, чересчур громко, но беседа налаживается — диалог, а не монолог. В роли много таких мест: перебранка со своей тоской; обмен репликами с болью в сердце. Нужно с кем-нибудь общаться.

Играть такие положения следует так же, как обычные,— естественно, действенно. Они и создают важную грань образа; Достоевский называл ее фантастичность, «фантастический реализм». Вот что переводит в другой план мелочность, бездумие быта.

С бытовым дело в искусстве непросто; «физиологические очерки» иллюстрировал Домье, издавал Некрасов; сама ничтожность быта, осознанная как трагическая сила, многое дала русскому искусству. Пошлость, вскипающая до края жизни, переливающаяся через этот край в бесконечность времени и пространства, неотделима от трагической силы Гоголя; ветер «Двенадцати» Блока несет и шелуху семечек и вульгарные, уличные фразы; ничтожнейшие, пустяковые детали сливаются в «едином музыкальном напоре» (определение самого поэта) с державным шагом отряда, видением Христа.

В таких связях и неуловимых переходах весь Достоевский.

«...ловлю всякую ерунду и сумму всяких мелочей жизни синтезирую...» — писал Мейерхольд.

Работая над шекспировскими переводами, Пастернак открыл в подлиннике признаки торопливости сочинения: невыправленные описки, явные повторы. Именно это показалось ему важным, позволило не только ближе узнать автора, но и представить себе условия его труда: «...дни рождения его реализма, увидевшего свет не в одиночестве рабочей компаты, а в заряженной бытом, как порохом, неубранной утренней комнаты гостиницы...»

Значение жизненного в самых, казалось бы, ничтожных, низменных формах у Шекспира огромно.

Если ограничить себя кругозором внешних мелких примет, что можно увидеть? Однако мнимая широта лишь «главного», «важного» — не меньшая убогость мысли. Жизнь заряжена бытом, уйти от него некуда; только теперь его убойная, взрывная сила оставила далеко позади себя порох.

Золотая корона — нехитрая аллегория власти, бутафория, которой щеголяют театры; власть у Шекспира — бесчеловечная обыденщина, угнетающая повседневность грызни за власть.

●

Страдание занимает значительное место в этой пьесе; иногда оно вызвано физическими мучениями, иногда нравственными. Чувство стыда у Лира почти непереносимое. То, что он просыпается после болезни, и жизненная ситуация и метафора: проснулись естественные человеческие чувства, первое из них — стыд. Тот, кто был королем, находит в себе силы стать на колени перед младшей дочерью, просить у нее прощения.

Гонерилья, Регана, Эдмонд, герцог Корнуэлский не только бессердечны, но и бесстыдны. Седина Лира для Освальда ровно ничего не значит. Он мог бы испражняться в чужой комнате, если бы не опасался, что его заметят и поколотят за нарушение приличий: за внешнее нарушение внешних приличий.

Все они уже давно потеряли стыд. У старших сестер не любовь к Эдмонду, а свирепая похоть; они готовы перегрызть глотку друг другу из-за любовника. На сцене это сыграть нельзя. На экране — во время войны — нужно без церемоний устроить собачью свадьбу на фоне огня, железа и крови.

Эти роли не должны играть привлекательные молодые артистки; подальше от «вамп», от интеллектуально-изысканной сексуальности; будет стыдно, если именно такие сцены помогут «кассовому успеху». Нет, уж лучше обойдемся без приманок; завлекательного здесь ничего нет — грязное, гнусное, пошлое.

●

Стыд очеловечивает; от бесстыдства скотеют. Потеря стыда помогала сделать карьеру; бесстыдство горы ворочало.

В дневниках Толстого последних лет часто повторяется одна и та же мысль, что стыдно так жить.

●

Из письма *9/VIII 1968 года*

...За время репетиций определились некоторые опасности, хочу Вам о них написать:

Еще при первых встречах я сказал Вам, что начинать труд с сокращения текста (и так купюрованного) преждевременно. Я заинтересован, чтобы Вы нашли в тексте то, что зацепляет Вашу фантазию, движет Вашей мыслью и чувством. Но крючки непросто отыскать. «Ужас охватывает меня,— писали

Вы, — перед горой этого образа». Естественное чувство. Каждый, кто думал о Лире, испытал то же.

Подъем на гору труден и мучителен. Что тут сделаешь? Гора есть гора. Можно, конечно, поступить иначе, сравнять ее (в собственном представлении) до холма; тогда подъем не составит труда. Гора при этом останется в стороне, вдали; мы не приблизимся и к ее подступу.

Нужно отличить подлинные трудности от мнимых опасностей. Вы часто говорите мне: эта фраза непонятна. Шекспира играют у нас во всех республиках в переводах, вероятно, менее совершенных, чем русские (шекспировская традиция в России насчитывает долгий век), но я никогда не слышал, чтобы спектакли проваливались из-за непонятности.

В шекспировских пьесах, как и во всем, что создали люди, какие-то стороны близки художникам одной нации или эпохи, иные — другим. Нам, как мне кажется, менее близки риторичность, усложненность метафор; эта часть текста в сценарии купюрована.

Смысл открывается только в общем движении, только в развитии целого; искать его в отдельной фразе нельзя. Необходимы реальность и естественность; кто теперь станет это оспаривать? Однако реальность и естественность поэтического образа, а не житейского характера, который сразу же виден как на ладони, ясен каждому. Дело не в неясности текста, а в духовной сложности старика «восьмидесяти с лишком лет» со всей темнотой его заблуждений и ослепляющим светом прозрения; детской наивностью и глубиной мудрости; древним суеверием и остротой современной иронии.

«Повторы» напрасно Вас беспокоят. Их нет. Если бы Гамлет не повторял бы — множество раз не повторял бы: «месяц с небольшим», «двух месяцев не будет» и т. д. — нечего было бы играть в первом же монологе. В почти маниакальном возвращении мыслей ко дню поминок по отце и дню свадьбы матери-вдовы (краткости перехода) не только обида сына, но и ужас от примет нового века — начало нравственной и философской темы.

Лир много раз спрашивает себя как бы об одном и том же («Так ходит Лир? Так говорит?..» и т. п.) — это не однообразие, а затягивание процесса осознания; мучительно признать свою ошибку; еще мучительнее — реальность *таких* отношений, *такого* мира. Нарастание чувства непохоже на сжатие пружины и, с силой, ее распрямления (в актерском выражении — взрыв, крик в голос); скорее, это чередование волн, то набегающих, то откатывающихся. Выплеск нам не только не нужен, но, напротив, вреден, крик и плач — не лучшие средства. Мы уже говорили с Вами, что роль, условно говоря, — «тихая».

Вы придирчивы к переводу. Напрасно. Прозаический пересказ стихов и критика подстрочника — неубедительны. В период отрицания поэзии Лев Толстой упрекал одного поэта не только в незнании жизни деревни (крестьянину нечего радоваться приближению зимы), но и в дурном русском языке (нельзя сказать «плетется рысью как-нибудь», нужно — «кое-как»); как Вы понимаете, речь шла о Пушкине.

«Проясняя» текст, нетрудно получить сюжет отца, обиженного плохими детьми, рыдающего на груди хорошей дочери. Где же здесь право на обращение к человечеству, спор с мирозданием, мука познания реальности?..

●

Из письма к С. Вирсаладзе 29/X 1969 года

...Некоторые сомнения вызывает у меня только парадное платье Гонерильи. Тут моя вина. Я Вас попутал разговором о спектакле, который она задает отцу, выходя к обеду нарочито торжественно, уже как государственная фигура, как власть. Положение нужно выразить самой сценой, а не платьем. Все внешне парадное противно нашему фильму. Лучше пусть будет баба в засаленном, дурно запахнутом халате. Нет ничего условнее представлений о всех этих «дворах герцогинь». Убежден, что в любом замке XV века были свои нравы коммунальных квартир; были и герцогини, не отличающиеся от кухонных фурий.

Мне очень понравилось глухое, темное

платье Реганы; хорошо, что лицо белым пятном выступает из черной повязки; оно напоминает маску. Лицо — настоящее, без грима — появится позже. Хочется усилить и другой контраст: еще более отяжелить, увеличить силуэт Лира в первом выходе; так, чтобы к «буре», когда он теряет верхнее платье, открылось, что Лир небольшого роста, худой старик; маленький по сравнению с тем, каким он выглядел (казался) в полном одеянии. Ничего больше его не украшает, не согревает, не делает его отличимым от других людей...

●

Красота, да еще с роковым отливом и инфернальным привкусом убийственна для таких образов, как Гонерилья и Регана. Регана говорит отцу, что у нее нет запасов, чтобы содержать его с компанией; Гонерилья обрушивается на мужа с грубой бранью, как базарная торговка. Ужасающая обыденность этих похабных и бездушных баб. Евгений Львович Шварц, большой знаток всего сказочного, утверждал, что ведьмы не перевелись на свете: они существуют и отравляют жизнь соседям по кухне. Такая дьяволиада ближе к старшим сестрам.

●

Не приведут ли меня такие мысли к тому, что исчезнет эмоциональная основа сцен, ужас происходящего?..

●

О фильмах ужасов. В одной из таких картин зрителей вовсю пугали чертовщиной; руки вытягивались из стен и тянулись к девице, помешавшейся на каком-то комплексе; наводили страхи ночной темнотой и ночной пустотой; заставляли содрогнуться от блеска лезвия бритвы, сверкавшего в лунном свете... Все там было. Я, к сожалению, оказался плохим, невосприимчивым зрителем. Волосы упорно не подымались дыбом. Но вот в каком-то кадре героиня открыла кран и терзаемая чем-то зловещим забыла его закрыть; вода лилась, переполняла ванну, заливала пол...

Я покрылся холодным потом: ужас перебранки с жильцами нижнего этажа, неизбежность ремонта, запивший маляр... Кошмары душили меня, оживали картины одна страшнее другой; волосы шевелились; леденея, я уже не мог оторваться от экрана.

●

Иногда хочется начать не со слов, а с походки. Сами движения, жизненный ритм Корделии должны быть иными, чем у всех ее окружающих. Она существо иной породы, иной природы, иного вида.

Как бы определить суть этого различия?.. Отличие, которое и выявлять не следует, настолько оно очевидно. Здесь все живут, затаив дыхание, замерев, как по стойке «смирно». Корделия—всегда «вольно»; пусть и в самые страшные для нее минуты — все равно «вольно», только «вольно». Она и под угрозой смерти не вытянется ни перед кем, проглотив аршин. «Вольно» — ее жизненная позиция; не выбранная, а врожденная. Такой ее создала природа, потому что природу — в этом случае — не исковеркали, не удалось исковеркать; затоптать, убить можно, а исковеркать нельзя, никому не под силу.

Нет оснований бояться, что в роли немного красок. Зато сколько оттенков у этого «вольно». Естественность дыхания, право естественно дышать — да это целая программа жизни.

Ее поэзия буквально во всем противоположна поэзии Офелии. Та — хрупкость, нежизненность, совершенное отсутствие силы сопротивления. Тепличный цветок, нежный и блеклый, выращенный в железных оранжереях Эльсинора. Трагедия покорности.

Корделия и не помышляет о бунте; ей и мысли такой прийти в голозу не может. Но она сама — нетронутой своей естественностью — мятеж: самая обыкновенная, здоровая, правдивая девушка, да это восстание, баррикада, перегородившая дворец.

Пусть выведет ее на церемонию чопорный черный манекен: профессор притворства; ее воспитывали на Гонерилью и Регану, но ученица оказалась из рук вон плохой; «неподатливый материал», как огорчаются педагоги,

«природных данных вовсе нет». И ничему она не научилась: ни вести себя, как должно принцессе, ни изъясняться, как подобает наследнице престола.

Пусть она и вечернего (то есть придворного) платья толком носить не умеет — слишком широкий шаг.

Медленно, будто под гипнозом (вечного страха) движутся — даже не движутся, а как бы незаметно передвигают себя (будто фигурки в мультипликации) — придворные. А она — бегом по лестнице, кубарем, как деревенская девчонка. Высокая, загорелая, крепкого сложения.

Какая уж там принцесса!.. Конечно, французский король выбрал ее; он же не слепой.

●

Однако любовь эта особая. Французский король приехал сюда не из сказки; он — глава государства; ссора с ним Лира — дипломатический акт. Телеграфные агентства наших дней передали бы о событии по телетайпу: французская делегация в полном составе демонстративно покинула зал заседания.

●

Образ не вырисовывается постепенно, а наваливается на тебя со всех сторон. Это фотографии так проявляют — не торопясь, ждут, чтобы выступили на светочувствительном слое более плотные тени, затем помягче, а вот и все изображение становится отчетливым. Образ то приближается, то исчезает, меняет очертания, распадается на части; рассеченные плоскости, срезы фаса и профиля разом — все пересекается, членится и выстраивается в новой закономерности, как на кубистической картине.

Так появляются — сперва без общей связи — интонация фразы, вырвавшаяся откуда-то из середины текста, сказанная (слышимая) вопреки прямому смыслу текста; оглушающая немота зала; жест, начатый и оборванный; тень от предмета на каменной стене; одни глаза, а лица еще не видно; грубые, скрученные нитки, ткань будто рогожа...

●

К этому герою у меня особенная любовь. Не зря с детства я увлекался клоунами. У меня целая полка редких книг по этой части; в свое время только Эйзенштейн мог бы поспорить со мной своими приобретениями. На стене моей комнаты висят две гравюры начала прошлого века: Джоэ Гримальди («Микеланджело клоунады», как именовали его историки театра) разгуливает в ведрах со шпорами вместо сапог, и он же лягушкой прыгает через партнера. Это подарок Сергея Михайловича в день премьеры фильма «Возвращение Максима».

Итак, «История комического гротеска», «Шуты королей», «Скоморохи», монографии о бродячих комедиантах, «Маски и Буффоны»...

Ничего из этих книг пригодиться не может. Ровно ничего; ни малейшей детали. Однако время, отданное поискам источников, все же не потрачено зря. Как раз то, что исторические материалы никак не совпадают, на мой вкус, с «Лиром», дает направление мысли: оставить без внимания именно то, на что раньше обращали особое внимание. Двигаться в совсем ином направлении.

Нужно упереться веслом в землю и оттолкнуться от берега посильнее, чтобы берег вовсе исчез из вида.

Убрать из роли шута все связанное с шутовством. Ни ужимок, ни гримас, ни пестрого костюма, ни колпака с петушиным гребешком. И погремушки тоже не надо. Никакой эксцентрики, ни малейшей виртуозности в пении и танцах.

Вот самое удивительное положение: хохочут вовсе не потому, что он шут, а оттого, что он говорит правду. Деревенский дурачок. Мнимый дурачок.

Не король и шут, а сильный и слабый, богатый и нищий. Самый возвышенный и самый униженный. Самый униженный говорит самому возвышенному, что тот дурак, потому что не знает своих дочерей. Все хохочут. Но это — правда.

Ничего смешнее правды для них нет. Гогочут над правдой, пинают правду сапогами на потеху, держат правду в псарне на посмешище.

Шут — как собачонка. Огрызается, как собачонка.

Так появился костюм, идея костюма: никаких атрибутов шута, нищий, драный, в собачьей овчине наизнанку. Мальчик, стриженный наголо.

Искусство при тирании. Мальчик из Освенцима, которого заставляют играть на скрипке в оркестре смертников; бьют, чтобы он выбирал мотивы повеселее. У него детские замученные глаза.

●

— Все-таки, — сказал мне Вирсаладзе, — хоть какой-нибудь знак профессии у него должен быть.

Останавливается на самом незаметном: бубенчике, привязанном к ноге. Отличие не столько видимое, сколько слышимое.

Примета в звуке: перед появлением шута негромкое бренчание. Нечто вроде позывных; радиослушатель знает, что сейчас начнется передача, нужно точнее настроиться на волну.

Прошу Д. Д. Шостаковича написать небольшой номер «бубенчики шута». Дмитрий Дмитриевич присылает отличную музыку: ксилофон и бубен. Мне она очень по душе, но, к сожалению, слишком отчетлива музыкальная форма, законченность номера. Получится не опознавательный знак, а музыкальная характеристика.

Я чувствую свою вину: не следовало мне беспокоить композитора. Нужен простой бубенчик. И все. Еле слышный звон. Тихий, но настойчивый... Упорный, неостановимый... Звон, слышащийся в вое ветра, в шуме дождя... Дурацкая погремушка звенит в буре, гремит над землей... Набат дурацкого бубенца.

Это — позывные совести.

(*Продолжение следует*)

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

На «Мосфильме» заканчиваются съемки фильма «Ты и я» по сценарию Г. Шпаликова и Л. Шепитько. Эта третья работа режиссера Ларисы Шепитько, так же как и предыдущие («Зной» и «Крылья»), посвящена современности.

Фильм «Ты и я» — о трех товарищах и об одном из них, сохранившем в себе способность оглянуться на прошлое и, когда это стало необходимым, как бы начать жизнь снова. Герой, человек талантливый, вкусивший радость ранней славы, уверенно движущийся вперед, имел мужество в момент, когда ему казалось, что все, чем он обладал — талант, воля, умение добиться цели, — покинуло его, сделать тот единственно верный шаг, который возвращает его к самому себе, к людям.

Главные действующие лица картины хирурги, но профессиональных мотивов в ленте немного.

Главные роли исполняют Юрий Визбор, Леонид Дьячков и Алла Демидова.

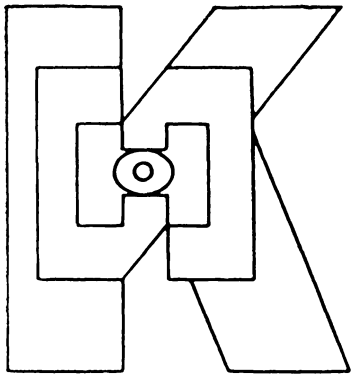
●

На студии «Таджикфильм» снимается художественный фильм «Вперед, гвардейцы!». Это коллективный дебют дипломников ВГИКа: режиссера Валерия Ахадова, оператора Виктора Мирзоянца, художника Леонида Шпанько. Сценарий фильма — тоже первая работа выпускника ВГИКа Аркадия Инина, сделанная им в содружестве с народным поэтом Таджикистана Мирсаидом Миршакаром.

Фильм «Вперед, гвардейцы!» посвящается 50-летию пионерской организации и рассказывает о том, как по ходу детской игры «Зарница» ребята-девятиклассники встречаются с настоящим врагом и проявляют героизм.

●

Актер Московского драматического театра имени К. С. Станиславского Альберт Филозов утвержден на главную роль в фильме «Вид на жительство», съемки которого ведутся Экспериментальным творческим объединением «Мосфильма», руководимым Г. Чухраем. Сценарий фильма основан на документальном материале и написан С. Михалковым и А. Шлепяновым. Постановка картины поручена молодым режиссерам О. Гвасалия и А. Стефановичу. Это их первая игровая картина. До этого они удачно дебютировали в кинодокументалистике, их телевизионный фильм «Все мои сыновья» был удостоен главного приза на Всесоюзном фестивале телевизионных фильмов в Ленинграде в 1969 году.



Боевые двадцатые годы

Страницы воспоминаний

Николай Лебедев

«Внимание кинематографу!»

...В июле 1922 года в «Правде» была опубликована большая статья «Внимание кинематографу!».

Это было первое за четыре с лишним года революции развернутое выступление по вопросам кино на страницах центрального органа РКП(б).

И опубликована была статья не в разделе «Литература и искусство», а на первой полосе, где в ту пору печатались важнейшие политические выступления.

Написанная в стиле того насыщенного борьбой времени, статья звучала как донесение с передовой линии важного участка фронта.

«К кинематографу мы относимся с пренебрежением и равнодушием, граничащими с легкомыслием.

«Накручивает» детективную драму, платит коммунхозу арендную плату,— и черт с ним!

А между тем, этих учреждений, «накручивающих» детективные драмы, насчитывалось в 1917 году четыре тысячи*. При самом скромном подсчете, работающих сейчас кинотеатров не менее т ы с я ч и. Через эти платные агитпункты ежевечерне проходит до м и л л и о н а г р а ж д а н Р С Ф С Р!

Не знаю, насколько превосходит эту цифру общий тираж нашей ежедневной прессы, но думаю, что не намного...»

Сославшись на пример Соединенных Штатов Америки, где в ту пору из восьми человек населения один ежедневно бывал в кино, статья утверждала, что «капитализм великолепно использовал это молодое изобретение и воздействует на широкие массы при его помощи сильнее, чем через газету, школы, театр».

Дальше шло лаконичное перечисление общественных функций экрана, частью уже раскрывшихся, частью потенциальных:

«...Кинематограф уже сейчас успешно подражает г а з е т е, фиксируя все злободневное и агитируя им. Даже первые, не совсем удачные выпуски отечественной «Киноправды» дают нечто подобное газете...

...А усовершенствуйте «Киноправду», рассылайте ее еженедельно в сотнях экземпляров по провинциальным кино — миллионы рабочих и крестьян будут в и д е т ь с о б ы т и я...

...Кинематограф заменяет к н и г у и в первую очередь у ч е б н и к...

...Кинематограф — в и д и с к у с с т в а, борющийся с театром и на Западе уже победивший его...

...Кинематограф — колоссальной потенции а г и т а т о р!»

Вторая половина статьи посвящалась критике состояния советского кинодела и конкретным предложениям. В ней автор с запальчи-

* Здесь была допущена ошибка: как выяснилось позже, их было вдвое меньше.

востью обрушивался на Наркомпрос и ВФКО*:

«Наркомпрос — самый обделенный из всех наркоматов, а ВФКО — самое заброшенное из учреждений Наркомпроса. Балетным экзерсисам какой-либо студии уделяется больше внимания, чем всероссийской кинематографии в целом.

В результате сей заброшенности солидный производственный аппарат по изготовлению кинолент, который был в свое время национализирован, ныне стоит и разрушается, а кинотеатры принуждены демонстрировать старый буржуазный хлам или получать контрабандой из-за границы американские «детективы».

Мелкие кинодельцы, оставшиеся в России (крупные уехали), потирают радостно руки и предлагают «облагодетельствовать» государство, взяв в аренду кинофабрики и приступив к выпуску... отнюдь не агитационных фильмов. Доходы от этого колоссально прибыльного дела должны пойти, разумеется, в карманы «благодетелей».

Частично эта «филантропия» уже начинается, при благодушном спокойствии слабого коммерческими талантами Наркомпроса.

Между тем у ВФКО имеется большое имущество... ценностью в несколько миллионов золотых рублей. Не хватает только: 1) оборотных средств, которые едва ли даст Наркомфин, и 2) организаторских сил, которые до сих пор почему-то не даны ВФКО...»

Оборотные средства статья предлагала получить путем создания смешанных обществ с привлечением иностранного капитала при обязательном сохранении за государством идеологического руководства.

Что же касается организаторских сил, то их «должна немедленно дать партия, ибо при той вакханалии коммерческих страстей, которые разыгрываются вокруг ВФКО; при оторванности его от Наркомпроса и партийных учреждений; при скептицизме спецов, наблюдающих четырехлетний развал,— немногие коммунисты, работающие сейчас в кинематографии, справиться с тяжелейшей задачей восстановления кинопромышленности не в состоянии».

Статья кончалась призывом о подкреплении:

«Уделите хотя бы тысячную долю того внимания, которое партия уделяет печати. Кино стоит того, чтобы им занялся десяток ответственных работников-коммунистов»*.

Как видит современный читатель, в статье были и фактические неточности, и излишняя категоричность суждений, и стилистические огрехи. Но она сделала свое дело: с ее появлением вопросы кино начинают все чаще проникать на страницы печати. И «Правда» показывает пример. Если в первой половине 1922 года на страницах «Правды» было опубликовано всего четыре заметки о кино, то во второй — она еженедельно возвращается к киноделам. И среди материалов не только информация, но и статьи, рецензии, обзоры.

Стало возможным от общих лозунгов перейти к обсуждению более конкретных вопросов строительства кинематографии, к более детальному освещению отдельных его сторон.

В этом отношении показателен перечень только моих статей, опубликованных в «Правде» во втором полугодии: о структуре управления кинопромышленности («Не главк, а комитет и трест»), о задачах советской кинокритики («О кинорецензиях»), о подготовке новых творческих кадров («О киноспециалистах»), о необходимости собирания, систематизации и хранения кинохроники революционных событий («Кино и истпарт»), о важности выпуска советских приключенческих фильмов («О революционном детективе»), в защиту идеи кооперативной киноорганизации «Пролеткино» («Да здравствует рабочий кино», «Пролеткино»). В рецензиях и обзорах мною затрагивались такие популярные в ту пору у зрителя фильмы, как «Дом ненависти», «Приключения репортера», «Драма на экваторе», фильмы Гарри Пиля, документальный киноочерк «5-й Октябрь» и другие.

Оказавшись на первых порах единственным журналистом-коммунистом, работающим в ки-

* ВФКО — Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса.

* «Правда», № 155, 14 июля 1922 года.

нематографии и в какой-то степени ориентированным в киноделах, я чаще других привлекался редакцией «Правды». Но постепенно в круг кинематографических проблем начинают втягиваться и другие сотрудники газеты: М. Кольцов, заведующий отделом искусства Б. Гусман, берлинский корреспондент «Правды» Гамма и другие.

К сожалению, по нерадивости наших киноведческих учреждений до сих пор не составлена сколько-нибудь полная библиография газетно-журнальной кинолитературы того времени, и я не могу привести даже приблизительных данных о темпах роста внимания нашей печати к киноделу.

Но в моем — частично сохранившемся — личном архиве за 22-й — начало 23-го года я обнаружил вырезки своих статей из «Известий», «Рабочей газеты» и «Рабочей Москвы», из ежемесячников «Печать и революция» и «Молодая гвардия», из профсоюзного журнала «Призыв» и из приложения к «Рабочей Москве» — «Наша культура», из еженедельников «Красная Нива» и «Театральная Москва».

Читая эти вырезки сейчас, видишь, как еще мало в ту пору мы знали о природе и возможностях киноискусства, как прямолинейно ставили вопросы, как порой односторонне и поверхностно их решали. Видишь, как выросла с тех пор наша кинематографическая журналистика. И вместе с тем в наших наспех набросанных, непричесанных, плохо отредактированных статьях 20-х годов всегда присутствовало то, чего зачастую не хватает цветастым, тщательно отутюженным, витиеватым «размышлениям» некоторых современных киноведов и критиков: они были насыщены политической страстностью, партийностью, огромным чувством ответственности за судьбы кинематографа первой в мире страны социализма. Каких бы частных вопросов ни касались эти статьи, они были исполнены пафоса достижения общей цели.

На протяжении многих и многих месяцев я целиком отдаюсь пропагандистской кампании по мобилизации кинематографа на службу революции. Она становится моей страстью и моей жизнью. Стараюсь найти десятки способов раскрытия этой идеи, внедрения ее в сознание миллионов читателей...

Ищу союзников и нахожу их. Мои печатные выступления поддерживают партийная ячейка ВФКО и коммунисты, работающие в других киноорганизациях Москвы. С ними согласны наиболее авторитетные из беспартийных творческих работников — Тиссэ, Левицкий, Михин, Иванов-Барков.

И к концу 1922 года первая волна пропагандистской кампании начинает давать результаты.

На проходившем в последних числах декабря X Всероссийском съезде Советов в своем выступлении о работе Народного комиссариата просвещения А. В. Луначарский остановился вкратце и на положении киноделa. Это выступление не было опубликовано в общей печати, и мы познакомились с ним позже по бюллетеням съезда.

Нарком просвещения признал состояние кинематографии тяжелым и просил помощи.

«...Кинематографическое дело имеет гигантскую важность, — сказал он, — и терпеть ту неразбериху, которая у нас существует, нельзя...

...Вы знаете, товарищи,— продолжал он,— что сейчас наблюдаются частенько постановки отвратительных картин вследствие того, что нет ни центрального цензурного управления, ни административного ведения этим делом,— нет внимания к нему как на местах, так и в центре. И теперь, когда вы здесь скажете, что кинематографическое дело — это определенно важная работа, тогда мы в центре и на местах начнем брать дело в свои руки, привлекать в смешанные общества частный и иностранный капитал, оставив за собой коммерческое, научное и политическое руководство».

К сожалению, как уже было отмечено, это самокритическое выступление Анатолия Васильевича не было опубликовано и, таким образом, не дошло до широкой общественности.

Но оно не осталось бесследным: в решения X Всероссийского съезда Советов был включен специальный абзац, в котором обращалось внимание всех органов Советской власти на огромное агитационное и просветительное зна-

чение кинематографии и предлагалось Народному комиссариату просвещения «принять немедленные меры к развитию этого дела в духе, соответствующем интересам культурного и политического развития рабочих и крестьян». Насколько я помню, это было первое решение высшего органа Советской власти — съезда Советов,— касавшееся состояния киноделa.

Мы, патриоты советского кино, торжествовали...

...Но оказалось, что интерес печати к кинематографу нравится далеко не всем. Прежде всего он не устраивал вившихся вокруг кинопирога спекулянтов, «киножучков» и их агентуру в аппаратах киноучреждений.

Вмешательство печати и общественности приводило их в ярость: «Лезут тут всякие, мешают работать. Кончили с военным коммунизмом — пора кончать и с демагогией!»

Выступления партийной печати пришлись не по душе и начальнику ВФКО. Он обиделся за честь мундира.

Статья «Внимание кинематографу!» взбесила его. Сначала он пробует ее опровергнуть. В опубликованном в «Правде» ответе руководитель ВФКО пытается доказать, что дела вверенного ему учреждения не так уж плохи и что не сегодня-завтра он получит от иностранных фирм — в виде кредитов и концессионных вложений — до пяти миллионов золотом. (Ближайшие месяцы показали, что это был чистейший блеф.) Причину же неудовлетворительного состояния киноделa автор ответа видел не в отсутствии людей, опыта и знаний (с чем он решительно не согласен), а в «отсутствии денежных средств» и главное — в «полном отсутствии интереса к киноделу и содействия ему со стороны наших партийных органов, не осознавших до сих пор важного значения кино как средства агитации и пропаганды, как средства насаждения и развития культуры», то есть, споря со статьей «Внимание кинематографу!», он фактически полностью солидаризировался с основным ее тезисом.

Однако возможности, предоставленные партийной печатью для полемики с оппонентами, киноруководителю показались недостаточными, и он переносит спор на страницы частнопредпринимательских изданий.

Сейчас, вероятно, мало кто помнит, что в первый период нэпа наряду с частными торговыми и производственными предприятиями разрешались также и частные журналы и издательства. Большинство их преследовало чисто коммерческие цели, но некоторые в завуалированной форме протаскивали сменовеховские или иные оппозиционные идейки. Время от времени подобного рода полукоммерческие-полуоппозиционные изданьица появлялись и в области театра и кино («Зрелища», «Кинофот» и т. д.).

К одному из последних обращается и киноначальник. Поместив в нем несколько страниц платных объявлений ВФКО, он взамен получил две полосы в основном редакционном тексте для опубликования разгромной статьи против моих выступлений в «Правде». Кипящее желчью, это произведение было густо нашпиговано двусмысленными намеками, инсинуациями, клеветой. Его целью было не выяснение истины, а дискредитация, моральное уничтожение противника. Не утруждая себя аргументами, автор доказывал, что моя критика льет воду на мельницу спекулянтов и что — по молодости ли лет, незнанию дела или «личной заинтересованности» — Лебедев является агентом кинонэпманов, а его статьи в «Правде» не приносят ничего, кроме вреда...

Вчитавшись в гнусненький опус, я был потрясен. Воспитанный на героических представлениях времен гражданской войны, я несколько наивно считал, что все коммунисты — братья, а их враги — по ту сторону баррикад — помещики и буржуазия, белогвардейцы, нэпманы, меньшевики, эсеры.

Недавно прошла чистка, освободившая партию от случайных людей: карьеристов, стяжателей, уставших, испугавшихся нэпа. Допускаю, что где-то в углах остались «недочищенные».

Но чтобы здесь, во главе большого государственного дела, подвизалась подобная личность — мне казалось невероятным.

С такими не спорят — их привлекают к ответственности. И, не отвечая на статью, я передал ее в Московскую контрольную комиссию РКП(б) с просьбой разобраться в моральной стороне дела.

В ноябре вопрос обсуждался на партколлегии МКК. С руководителем ВФКО был проведен серьезный разговор, закончившийся строгим взысканием.

Вся эта история скомпрометировала заведующего ВФКО не только в глазах киноработников-коммунистов, но и среди беспартийных кинематографистов. Стало ясно, что у руля центрального киноучреждения находится не только беспомощный организатор и недалекий человек, но и авантюрист, не гнушающийся грязными средствами в достижении своих целей.

Только друзья «руководителя» из аппарата Наркомпроса продолжают еще несколько месяцев его поддерживать. И понадобились полный провал всех начинаний ВФКО (переименованного вскоре в Госкино), обращение общего собрания коммунистов-кинематографистов Москвы в высшие партийные органы, наконец, прямое указание XII съезда РКП(б) об усилении руководства Госкино, чтобы Наркомпрос освободил кинематографию от обанкротившегося руководителя и назначил старого большевика, опытного хозяйственника крупного масштаба Эразма Самуиловича Кадомцева...

Однако еще до этих событий, не оставляя пропагандистской деятельности и продолжая считать ее главной, я начинаю втягиваться и в организационные дела.

Заведующий подотделом научной съемки оператор М. И. Владимирский пригласил меня своим заместителем.

Я согласился, поскольку предстояла работа, связанная уже непосредственно с производством.

Правда, как и большинство других предприятий ВФКО, подотдел бездействовал, но экономическое оживление в годы нэпа открывало некоторые перспективы. С Владимирским, еще до революции снявшим несколько научных картин, у нас сразу же установились деловые отношения, оказались общие точки зрения на задачи подотдела, и я с удовольствием вспоминаю месяцы совместной работы с этим высококвалифицированным, культурным и доброжелательным человеком.

Более или менее благополучно обстояло с производственно-технической оснащенностью подотдела для съемки несложных научно-документальных фильмов.

Оставалось за малым — деньгами и пленкой.

Где их взять?

Кроме многочисленных нереальных способов, самых фантастических и причудливых, был один, вполне в духе времени: почему бы не заинтересовать начавшие экономически оперяться промышленные тресты?

Получив санкцию ВФКО, мы обратились к руководству треста «Моссельпром» с предложением снять за счет предприятия документальные фильмы о его крупнейших фабриках.

Предложение было принято, «Моссельпром» отпустил деньги и достал пленку, и уже к концу года был закончен фильм о кондитерской фабрике б. Эйнем и начаты съемки о табачной фабрике б. Дукат. Режиссер-оператор обоих фильмов — М. И. Владимирский. Я участвовал в составлении съемочных планов («сценариев»), учился азбуке монтажа, редактировал надписи.

Это были чисто информационные ленты, дававшие элементарное представление о производственных процессах. Ленты стоили дешево, имели познавательное значение и положили начало заказным «культурфильмам», занявшим вскоре заметное место в работе московских и периферийных киностудий.

Так удалось «разморозить» и включить в число действующих предприятий ВФКО подотдел научной съемки.

Но главное было не в этом...

Организация «Пролеткино»

Удача с получением средств от «Моссельпрома» навела на мысль: более широко использовать возможности экономического сотрудничества с различными организациями. Ведь должны же быть заинтересованы в культра-

боте и производственной пропаганде хозорганы и профсоюзы! Почему бы не создать с их участием и поддержкой кооперативную организацию для съемки и продвижения просветительных фильмов? Так открывалась перспектива восстановления советского кинопроизводства без государственной дотации.

Обсудив эту идею с Владимирским и набросав план создания такого кооператива, я вместе с объяснительной запиской передал его в октябре 1922 года руководителю ВФКО. Однако руководитель не придал ей никакого значения. Не знаю, играло ли здесь роль то обстоятельство, что новая идея компрометировала его ставку на государственную субсидию, или после неприятностей в МКК он решил бойкотировать меня, но ответа не последовало.

Прождав полтора месяца, я передал несколько видоизмененный и расширенный проект кинокооператива в культотдел МГСПС (Московский городской совет профессиональных союзов).

Здесь нашел скорую и энергичную поддержку. Заведующий культотделом член президиума МГСПС Х. Диамент — быстрый и экспансивный человек, прямая противоположность стандартному представлению о профсоюзных кунктаторах — сразу же высказался за:

— Вот то, что нам нужно! Мы задыхаемся от заграничной дряни. А советских фильмов нет и нет!.. Созвонюсь с МК, с ВЦСПС, с комсомолом, с киноорганизациями, созовем совещание и давайте действовать...

Через несколько дней — в первых числах декабря 1922 года — совещание состоялось. В нем приняли участие представители культотделов ВЦСПС и МГСПС, ЦК комсомола, ЦК и губотдела союза Рабис, «Кино-Москва», Севзапкино, ряда других организаций. Совещание единодушно одобрило идею кинокооператива, дало ему название «Пролеткино», выбрало пятерку для срочной разработки устава и плана дальнейших действий.

В том же декабре «Правда» опубликовала две небольшие мои статьи на эту тему. Первая разъясняла идею кинокооператива и давала краткую информацию о совещании. Во второй более подробно рассказывалось о целях и задачах «Пролеткино».

В качестве основной цели новой организации намечалось, и это потом было записано в уставе, удовлетворение культурных запросов трудящихся масс средствами кино, используя последнее как орудие борьбы за коммунизм.

При этом предполагалось развернуть сети стационарных и передвижных киноустановок, и прежде всего в рабочих районах, с тем чтобы организовать прокат научных, хроникальных и художественных картин, отвечающих запросам пролетарской аудитории. И понятно, вся эта работа не мыслилась без собственного кино революционной тематики.

Наконец, следовало решить и проблему подготовки творческих и технических кадров для кинематографа. И первым шагом в этом направлении могла бы стать киношкола, организация которой была задачей первостепенной.

Предусматривалось развертывание работы в трех направлениях:

создание сети стационарных и передвижных киноустановок, прежде всего в рабочих районах;

организация проката научных, хроникальных и художественных картин, отвечающих запросам пролетарской аудитории;

основание собственного производства фильмов, рассчитанных на эту аудиторию.

Намечалось также создание школы для подготовки кинематографических кадров из рабочей молодежи, учреждение издательства кинолитературы и т. д.

Вслед за «Правдой» со статьями в поддержку «Пролеткино» выступили «Известия», «Труд», «Рабочая Москва», журналы «Вестник работников искусств», «Красная Нива», «Наша культура», бюллетень Отдела печати ЦК РКП(б) «Помощь газете».

За свою не такую уж короткую жизнь я не помню второго случая, по крайней мере в области культурного строительства, когда бы возникшая снизу инициатива встретила такую единодушную и безоговорочную поддержку. И такой оперативности, с какой создалась и начала действовать новая организация!

Уже в феврале 1923 года приступило к работе временное правление и стали поступать паевые взносы — началась практическая деятельность.

Вскоре Советом труда и обороны был утвержден устав, в котором «Пролеткино» получило юридический статус «Товарищества на паях», а членами-учредителями объявлялись ВЦСПС, МГСПС, Политуправление Реввоенсовета республики, крупнейшие профессиональные союзы: работников искусств, горняков, железнодорожников, металлистов.

Кроме этих организаций в члены товарищества вступили центральные комитеты и губотделы многих других профсоюзов; крупнейшие кооперативные организации: МСПО, издательство «Московский рабочий», «Медсанкоп»; ряд трестов, фабрик и заводов, железных дорог.

Активное участие в поддержке «Пролеткино» приняли исполком Коминтерна и секретариат Профинтерна, выделившие своих представителей во временное правление товарищества.

Высший совет народного хозяйства СССР обратился ко всем трестам, синдикатам, другим хозяйственным объединениям с рекомендацией оказывать «Пролеткино» содействие и поддержку.

В марте — апреле приступили к работе сценарная группа, производственный отдел, киношкола, пресс-бюро, редакция печатного журнала «Пролетарское кино».

В сценарную группу входили старый большевик, ответственный редактор газеты «Московский рабочий» Борис Волин, критик Э. Бескин, молодые пролетарские писатели В. Киршон, С. Родов, Тарасов-Родионов и другие. Здесь планировался будущий кинорепертуар. Намечали экранизации «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова, фурмановского «Чапаева», «Недели» Ю. Либединского, «Лены» В. Плетнева, из иностранных — «Труда» Э. Золя, «Зорь» Верхарна, «Секретаря профсоюза» Л. Скотта. Заказаны были также оригинальные сценарии — о Парижской Коммуне, Морозовской стачке, штурме Перекопа, обороне Царицына.

Производственный отдел начал снимать хронику и приступил к постановке двух игровых картин: приключенческого фильма «Борьба за «Ультиматум» (режиссер Д. Бассалыго) и антирелигиозной кинокомедии на современном материале «Комбриг Иванов» (режиссер А. Разумный)...

Как члену временного правления и художественного совета товарищества, мне было поручено руководство пресс-бюро и редактирование журнала. Кроме того, я принимал участие в работе сценарной группы.

Пресс-бюро и журнал я рассматривал не только как инструмент популяризации идеи и деятельности «Пролеткино», но и как плацдарм для дальнейшей, более углубленной пропаганды кинематографа в целом.

Ответственным секретарем журнала и пресс-бюро я пригласил своего товарища по годам гражданской войны журналиста-коммуниста Владимира Ерофеева, впоследствии видного режиссера-документалиста. Мы познакомились еще в 1918 году на работе в РОСТА, затем встречались в 1920 году в меньшевистской Грузии, где он заведовал бюро печати нашего полпредства, а я выполнял военное задание; в 1921—1922 годах мы снова работали вместе в Бюро печати Наркомата иностранных дел, снабжая информацией и статьями советские газеты за рубежом — берлинский «Новый мир» и рижский «Новый путь».

Ерофеев, который, как и я, в свое время тяготился профессией «журналиста-универсала», «журналиста вообще», охотно принял мое приглашение: оно давало возможность специализации в новой и интереснейшей области культуры. Медлительный и флегматичный по внешнему виду, с неизменной иронической улыбкой на лице, он, однако, в работе обнаруживал чудеса трудолюбия, настойчивости и дисциплины.

Он быстро вошел в курс дела и с первых же дней стал душой небольшого коллектива пресс-бюро. Я был занят главным образом формированием журнала, немало времени отнимала работа в сценарной группе, художественном совете, правлении. Поэтому пресс-бюро велось фактически одним Ерофее-

вым, которому удалось широко в самое короткое время наладить это нелегкое дело.

Начиная с весны 1923 года, пресс-бюро два раза в месяц выпускало бюллетени для центральной и периферийной прессы со статьями и информацией о «Пролеткино». И эти материалы широко публиковались в периодической печати. Только за три месяца — март, апрель, май — «Правда» поместила свыше пятнадцати заметок из бюллетеней, «Известия» — около тридцати, «Рабочая газета»— свыше сорока.

Успех бюллетеней частично объяснялся популярностью идеи «Пролеткино» и надеждами, возлагавшимися на молодую организацию. Но многие из предлагавшихся нами материалов выходили за пределы пропаганды «Пролеткино»— они расширяли общие представления читателя о кинематографе и его перспективах в социалистическом государстве.

Наиболее ценной в этом отношении оказалась проведенная нами анкета на тему: «Что должен дать кинематограф Советской стране?»

Анкета «Пролеткино»

Это был первый в истории опрос виднейших деятелей Коммунистической партии и международного рабочего движения о зрелище, еще недавно считавшемся пустым развлечением, не заслуживающем внимания со стороны серьезных людей.

Анкета была разослана членам ЦК РКП(б) и исполкома Коминтерна, народным комиссарам, а также ряду крупнейших деятелей культуры.

И каково было наше торжество, когда мы получили ответы от своих необычных корреспондентов. Среди них оказались: председатель ВЦИКа М. Калинин, председатель ЦКК и нарком РКИ* В. Куйбышев, член ЦК РКП(б) и зав. агитпропом Центрального Комитета А. Бубнов, член Президиума ЦКК Е. Ярославский, народные комиссары А. Луначарский, Н. Семашко, Г. Чичерин, В. Затонский, секретарь Бакинского комитета партии А. Мирзоян, ответственный руководитель РОСТА Я. Долецкий, председатель Ассоциации востоковедения М. Павлович, виднейший хозяйственник тех лет, председатель Промбанка и общества «Добролет» А. Краснощеков, генеральный секретарь Профинтерна А. Лозовский, писатели и публицисты А. Гастев, Ю. Ларин. Из зарубежных деятелей прислали ответы члены исполкома Коминтерна И. Амтер и Герпле, генеральный секретарь Межрабпома В. Мюнценберг, писатели Анри Барбюс, Эптон Синклер, Эрнст Толлер, несколько позже пришли ответы Клары Цеткин и ряда других товарищей.

Материалы анкеты публиковались в бюллетенях нашего пресс-бюро и затем перепечатывались в общей прессе и в № 1—2 журнала «Пролетарское кино».

Многие из этих высказываний, кажущиеся сегодня азбучными истинами, аксиомами, в те годы, когда кино едва осознавалось как самостоятельное и могущественное искусство, сослужили добрую службу в борьбе за создание социалистического кинематографа.

«Приветствую организацию «Пролетарского кино»,— писал Михаил Иванович Калинин.— Оно должно послужить средством массового распространения научных и технических знаний среди крестьян и рабочих и быть могучим средством по распространению просвещения и укреплению политического воспитания масс».

«Кино в капиталистических государствах,— подчеркивал в своем ответе Валериан Владимирович Куйбышев, — является одним из могущественных средств одурманивания народных масс. «Пролеткино», если оно войдет в быт рабочего класса, станет повседневным и потому наиболее действительно действующим орудием освобождения пролетариата».

«Сцена современного театра обслуживает тысячи, — обращал внимание читателей А. С. Бубнов.— Кинематограф влияет на миллионы. Советское государство должно вырвать кино из цепкой паутины буржуазного фильма. «Пролеткино»— наш первый и верный товарищ в этой борьбе».

В некоторых ответах резко критиковался кинорепертуар того времени.

* ЦКК — Центральная контрольная комиссия РКП(б), РКИ — Рабоче-крестьянская инспекция.

«К нам в Россию,— писал А. Лозовский,— несмотря на рогатки, проникает много кинематографической дряни и старья. Достаточно взять расклеенные в Москве афиши о фильмах «Жюдекс» и «Красное кольцо». Обе эти вещи еще в 1916 году были поставлены в Париже на основе бесконечных фельетонов того же названия в желтых газетах «Журналь» и «Пти Паризьен».

Картины должны быть занимательными и живыми. К черту мещанские слезливые драмы, делающие 80 000 верст вокруг юбки. К дьяволу декадентские и интеллигентские выкрутасы, вроде «Страны Солнцевеющей»*. Надо давать жизнь такой, какой она есть, и тогда кино будет действительно орудием просвещения масс».

В некоторых ответах подчеркивались те или иные возможности использования кинематографа.

Нарком иностранных дел Г. В. Чичерин обращал внимание на важность продвижения советских фильмов за рубежи СССР.

«Нам необходимо,— писал он,— распространение н а ш и х фильмов з а г р а н и ц е й. Главное зло нашей политики — Запад имеет о нас превратное представление. Фильмы, представляющие действительную Россию, должны рассеять этот мрак...»

Нарком здравоохранения Н. А. Семашко давал краткую характеристику возможностей кино как инструмента исследовательской работы и средства пропаганды в области медицины.

Председатель Ассоциации востоковедения М. Павлович призывал «Пролеткино» содействовать прояснению сознания трудящихся масс колониального и полуколониального Востока.

В обширном ответе на имя редактора журнала «Пролетарское кино» Эптон Синклер писал (публикуется впервые):

«Я получил Ваше письмо с извещением об организации дела по изготовлению кинофильмов, отражающих идеологию рабочего класса. Вы спрашиваете моего мнения относительно этого предприятия. Скажу, что я не знаю ничего, что могло бы доставить мне большее удовлетворение». Далее Э. Синклер давал характеристику нетерпимого положения, в котором находилась кинематография США:

«Кинокартины составляют главную духовную пищу для рабочих в настоящее время. Дело снабжения этой пищей находится всецело в руках класса капиталистов, а сама пища отравлена. Я не могу выразить своего суждения относительно кинокартин, демонстрируемых в Европе, но поскольку дело касается американских рабочих, скажу, что фильмы, которые им преподносятся, ничего не стоящая дрянь, а вся кинопромышленность целиком находится под контролем крупных фирм, так что практически не представляется никакой возможности правдиво и свободно высказываться перед зрителями, обратиться к ним со словами надежды...»

Э. Синклер подробно описывал злоключения, которые ему приходилось претерпевать, когда он давал согласие на экранизацию своих произведений: их искажали до неузнаваемости. «Мой личный разнообразный опыт с кинопромышленностью так отвратил меня от этого дела, что я раз и навсегда отказался от пользования кино для выражения своих мыслей...»

«Я принял решение,— сообщал Синклер в заключительной части письма,— не терять даже времени на разговоры с кинопредпринимателями, но товарищам из «Пролеткино» скажу, что я всегда к вашим услугам и сделаю все, что могу, в деле создания действительно нужных для рабочих картин. Вы можете брать сюжеты для фильмов из любого моего сочинения, и если захотите послать мне копии картин, то я со своей стороны буду добиваться права демонстрировать их в Америке.

В настоящее время вы можете использовать все мои сочинения без всякой денежной компенсации для меня. Впоследствии, если Россия одержит успех в борьбе с капиталистическим миром и у русских рабочих окажутся деньги, то пусть они уделят мне тогда некоторую сумму, и я употреблю эти деньги на по-

---

* «Страна Солнцевеющая» — неудачный фильм, выпущенный в начале 1923 года товариществом «Кино-Москва».

становку кинокартин для американских рабочих...»

Анри Барбюс прислал небольшое философско-эстетическое эссе о роли, которая, по его мнению, предназначена кино как новому средству общения людей.

«Для нового социального порядка, очагом которого является Россия,— писал он,— нужен новый язык, новые изобразительные средства, новая техника искусства.

Кинематограф и есть новый орган, которому предстоит великое назначение».

Упомянув об интересных исканиях советских мастеров театра, Барбюс продолжает:

«Но все это — воскрешение системы того художественного построения, элементы которого уже существовали.

Кино открывает нам новые возможности, совершенно неизвестные предшествовавшим поколениям.

Мы сами, однако, плохо осознаем их. Мы пока не оценили и не учли их».

Знаменитый писатель видит будущее киноискусства в его неразрывной связи с народом:

«Кинематограф уже на пути к народу и идет с каждым днем все дальше в этом направлении, ибо глубокое искусство и долговечное художественное изображение берут свое начало из масс. Горе искусству, которое уходит от народа, чтобы стать аристократичным и отдать себя в руки расчетливых и мелочных царедворцев. Оно становится условным, отвлеченным и монотонным, как протокол».

«Кинематограф — искусство народное и по другим соображениям,— заканчивал свое эссе Барбюс.— Он не только, как маяк, бросает свой свет в бесконечную толпу, но его плодородный луч может дробиться в бесконечности. Простота этого портативного театра творит совершенно новый мир. В лучах его своеобразно будут упрощаться трудности, с которыми до нашего времени было связано создание и оборудование театра...»

Обширное письмо Клары Цеткин пришло позже и было опубликовано только в 1924 году. Но по своему пафосу оно примыкало к основной части ответов, и мне представляется целесообразным привести здесь некоторые цитаты из него.

«Чтобы не думать о фильме, как о «суррогате искусства»,— писала выдающаяся революционерка,— для научных и пропагандистских целей кино, бесспорно, имеет большую ценность. Кинематографический фильм наглядно подкрепляет написанное и сказанное и преисполняет его жизнью. Ибо фильм не только придает слову форму и краску,— но показывает движение, развитие, деятельность, пульсирующую жизнь».

Ничто не в состоянии показать человека так многообразно, как кино.

«Фильм возводит нас на высоты и сводит в глубины, он вводит нас во все взаимоотношения человеческого существования. Во всех формах, начиная от самых простых, примитивных и до тысячеликих, сложных, современных, он показывает нам человека в том проявлении его существа, его сил, в каком он действительно стал человеком: за трудом, за творческой деятельностью».

Приведя яркие примеры образно-познавательного богатства, которое экран может донести до миллионов зрителей, Клара Цеткин, как и Барбюс, подчеркивает величайшую силу кинематографа как средства общения.

«Фильм — мощный инструмент связи. Он связывает человека в его сознании со вселенной, в которой он кружится в качестве ничтожной пылинки, связывает его со всем существом, со всем живущим, частью которого он является. Фильм связывает между собой нации, народы, расы как людей, имеющих одну цель: освобождение от порабощения собственностью, богатством».

«Фильм, как средство пропаганды и просвещения,— писала К. Цеткин в заключительной части своего письма,— приобретает особенное значение там, где далекие расстояния отрезают части нации от центров научной, политической, социальной жизни; там, где неграмотность, это печальное наследие изжитого угнетения многих бедных и малых сил немногими богатыми и сильными мира сего, задерживает вольный полет мысли и участие в новой высокой культурной жизни.

Поэтому «Пролеткино» является в Советской России одним из важнейших просветительных и воспитательных факторов и тем самым орудием революционной мощи...»

Вряд ли есть необходимость приведения других высказываний, чтобы показать, какими именинниками чувствовали себя организаторы анкеты «Пролеткино».

Какую могучую артиллерию удалось ввести в бой! Всенародно и полным голосом десятки лучших людей современности — руководители Советской страны и передовые деятели культуры — признают величайшее значение кинематографа, помогают осмыслению его перспектив, обещают поддержку его развитию.

Но все же самый мощный, ни с чем не сравнимый по силе воздействия и влияния на судьбы кинематографа заряд нес в себе ответ Анатолия Васильевича Луначарского.

«Самое важное из искусств»

Этот ответ гласил:

«Владимир Ильич несколько раз мне указывал на то, что из всех областей искусств наибольшее государственное значение в настоящий момент может и должно иметь кино.

Это могущественное орудие научной пропаганды и сильнейшая, действующая прямо на воображение и чувство агитация.

До сих пор кино либо просто бессодержательно, либо служит враждебным пролетариату классам. Лишь очень немногое в буржуазном производстве приемлемо, а желательным, кроме некоторых научных фильмов, почти ничто из этого производства не является.

Пролетариат должен овладеть этим орудием. Государству и областным советским властям еще не удалось в достаточной мере выполнить эту задачу.

Можно только приветствовать, что за нее берется профессионально, кооперативно и партийно организованный пролетариат через свой аппарат —«Пролеткино».

Из ответа Луначарского мы, организаторы и сотрудники журнала, впервые узнали о столь высоком значении, которое придает кинематографу Владимир Ильич. Это было великое теоретическое открытие, смысл и масштабы которого нужно было еще осознать.

Этому помогло новое высказывание А. В. Луначарского. Еще в период подготовки анкеты к печати он сослался на беседу с Лениным о кино в своем докладе «О художественной политике Наркомпроса» на IV Всероссийском съезде Рабиса. Никто из нас, работников редакции «Пролеткино», не присутствовал на съезде, а в кратком отчете «Известий» кино было посвящено всего несколько строк. Но в этих строках не только давалась реалистическая оценка положения в советской кинематографии, а и уточнялось ленинское замечание о кино.

«К сожалению, — сказал Луначарский,— плохо движется дело с кино. Еще два года назад Владимир Ильич призвал меня и говорит:

— Из всего вашего искусства,— по-моему, самое важное для России — кино.

Я прилагаю большие усилия к тому,— продолжал докладчик,— чтобы сдвинуть воз с места. Но с Госкино все еще не ладится работа, никак оно не может сделать даже одного шага вперед. В ближайшее время, конечно, в эту область нужно будет бросить максимум энергии».

В отношении даты беседы с Лениным о киноделах Луначарский допустил неточность. Как выяснилось позже — из письма Анатолия Васильевича Г. Болтянскому,— она состоялась не в 1921-м, а в феврале 1922 года. В этом же письме было снова приведено ленинское замечание о кинематографе:

«Затем, улыбаясь, — писал Луначарский,— Владимир Ильич прибавил:

— Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино».

При некоторых различиях в нюансах все три изложения Луначарским ленинского высказывания утверждали простую и мудрую мысль: важнейшим из всех искусств для нас является киноискусство.

Я не буду здесь описывать, как в ту пору разъясняли идейно-политическое и эстетическое содержание этой мысли ближайшие со-

ратники Ленина (Луначарский, Крупская) и партийный актив того времени (частично эти высказывания приводятся в моей статье в «Советской культуре», № 18 за 1969 год).

Для нас же, пропагандистов кино 20-х годов, был важен самый факт: занятый первоочередными, неотложными делами, Ленин нашел время обратить внимание на кинематограф, за неказистой внешностью которого увидел его величайшее будущее.

Это была огромная удача нашего дела.

Крупнейшим событием для нас явилась также резолюция XII съезда партии «По вопросам пропаганды, печати и агитации». Съезд проходил 17—25 апреля, то есть примерно в то же время, когда мы проводили анкету и готовили № 1—2 журнала.

Резолюция была подготовлена агитпропсекцией съезда и, хотя она не обсуждалась на пленуме, была включена в постановления съезда наравне с основными его решениями. Но, в отличие от основных, резолюция не публиковалась в «Правде», и мы познакомились с ней позже — после выхода из печати стенографического отчета.

В резолюции вместе с многими другими ставился вопрос о необходимости усиления руководства литературой и искусством со стороны партии, а также был включен специальный параграф, посвященный состоянию советской кинематографии.

Съезд признавал это состояние неудовлетворительным.

«За время новой экономической политики,— говорилось в резолюции,— число кино и их пропускная способность возросла в огромной мере». Но «поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс».

Дав столь суровую оценку положения дел, съезд в качестве ближайшей основной задачи выдвинул организацию в СССР широкого производства фильмов:

«Необходимо развить кинематографическое производство в России как при помощи специальных ассигнований правительства, так и путем привлечения частного (иностранного и русского) капитала, при условии полного обеспечения идейного руководства и контроля со стороны государства и партии».

Съезд обращал внимание на важность усиления кинематографии партийными организаторскими кадрами:

«Ввиду огромного воспитательного, агитационного значения кино необходимо дать кинематографическому делу как коммунистов, работавших по кинематографии до революции, так и хозяйственников, могущих поставить дело на основах хозяйственного расчета, с одной стороны, и возможно более полного обслуживания трудящихся масс — с другой».

В заключение съезд дал прямые указания:

«Особое внимание ЦК съезд обращает на усиление руководящего состава Госкино. Это усиление съезд предлагает осуществить в кратчайший срок.

Съезд обращает внимание также на необходимость содействия «Пролеткино» в его работе по созданию производственных и революционных фильмов».

Это было первое в истории решение высшего органа Коммунистической партии — ее съезда — по вопросам кинематографии.

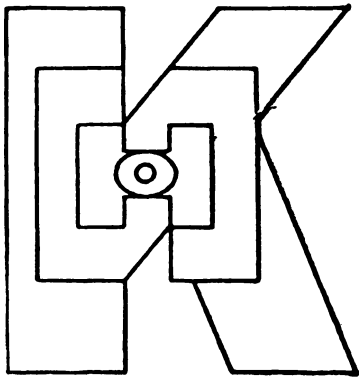
Так весной 1923 года был достигнут новый рубеж: кинематографом начинают заниматься центральные учреждения партии.

Это событие подняло на новый, высший этап борьбу за советскую социалистическую кинематографию в условиях нэпа.

XII съезд РКП(б), внеся в свои решения пункт о кино, призвал партию включить кинематографию в круг повседневных забот.

Отныне партия брала на себя ответственность за руководство делом организации и развития социалистической кинематографии.

И вместе с тем было очевидно, что это только начало, что сделаны только первые шаги, что если и отвоеван плацдарм для наступления, то само наступление еще впереди.



За рубежом

Иржи Пурш

Чехословацкая кинематография накануне пятидесятилетия КПЧ

Кино, бесспорно, является важным средством культурно-политического и идеологического воспитания. История чехословацкой кинематографии, насчитывающая более 70 лет, является этому очевидным доказательством. Наше кино начало развиваться в конце прошлого века на чешских землях тогдашней австро-венгерской монархии. В Словакии в то время не было никаких условий для развития кинематографии. Политико-экономические условия общества, существующего в обстановке национального и классового раскола, сказались на развитии нашего кино.

Этот вид искусства, самый дорогой по производственным затратам, но зато часто самый продуктивный по финансовой окупаемости, в Чехословакии поднимался над общим уровнем провинциальности только в виде исключения, ибо господствующий буржуазный класс очень хорошо сознавал идеологическую (и экономическую) силу этого нового искусства и держал его развитие в своих руках.

Несколько попыток создания самостоятельного словацкого кино не удавались тогда из-за недостатка капитала. Подавляющее большинство тогдашних чешских кинопроизведений крупные капиталисты использовали для создания иллюзии о счастливой и довольной жизни народа.

Но все же и в то время многие выдающиеся деятели искусства, шедшие в одном строю с рабочим классом и Компартией Чехословакии, искали возможность создавать правдивые произведения о жизни трудового народа, о его проблемах и заботах.

Именно таким образом в условиях буржуазной республики возник ряд произведений, которыми культура социалистической Чехословакии может по праву гордиться.

Это, например, фильмы Фрича («Гей — руп», «Мир принадлежит нам»), Ванчуры («На солнечной стороне»), Юнгхауса («Такова жизнь»), Кубасека («Рассвет»), Вассермана («Оборванцы»), Махатого («С субботы на воскресенье») и некоторые другие.

Национализация чехословацкой кинематографии (август 1945 года) решительно повлияла на дальнейшее развитие в этой области. Надо подчеркнуть, что именно Коммунистической партии Чехословакии и ее руководству принадлежит главная заслуга в том, что было

Статья товарища Иржи Пурша, генерального директора Центрального управления чехословацкой кинематографии, написана специально для журнала «Искусство кино».

достигнуто решение о национализации всей кинематографии. Необходимо напомнить, что тогдашний представитель Коммунистической партии министр Вацлав Копецкий сгруппировал вокруг бывшего министерства информации ряд лучших представителей нашей культуры и вместе с ними добивался осуществления принципов партийной культурной политики.

В своей борьбе за национализацию этой отрасли руководство Коммунистической партии опиралось на известное ленинское высказывание о важности киноискусства.

Руководящие органы Коммунистической партии Чехословакии несколько раз с принципиальных позиций давали оценку нашему кино. Эти решения являются основополагающими для нашего общества, и их не может и не смог изменить никто из тех, кто тщетно пытался «поссорить» кинематографистов с партией в годы, когда реакция начала наступление на завоевания социализма в нашей стране.

2 апреля 1950 года была принята резолюция президиума ЦК КПЧ о творческой роли чехословацкого кино, в марте 1956 года появилось постановление Политбюро ЦК КПЧ о идейно-художественных, экономических, воспитательных и образовательных задачах чехословацкого кино. В апреле 1958 года принята была резолюция ЦК КПЧ о словацком кино и, наконец, надо вспомнить постановления послевоенных съездов КПЧ, особенно резолюцию XIII съезда (июнь 1965 года) «О неотложных вопросах развития социалистической культуры». Прошедшее время подтверждает их дальновидность, правильность и значение для дальнейшего развития нашей кинематографии.

Руководящие органы обязаны действовать сообразно с социалистическими принципами, исходя из них проводить идеологическую и экономическую политику во всех областях кинематографии.

Мы не хотим зачеркивать то ценное, что было создано нашими кинематографистами после 1945 года. Но точно так же нельзя закрывать глаза на то, что воздействие остатков предвоенных буржуазных киноспециалистов и постоянное просачивание капиталистических концепций культуры после войны не раз заражали нашу молодую социалистическую кинематографию. Надо везде искать возможности чему-то научиться, можно критически перенимать любой опыт. Но самый надежный ориентир творчества прежде всего — в демократических, прогрессивных традициях собственного народа, а нашей кинокультуре есть что продолжать.

●

Наше киноискусство породило уже несколько поколений художников, здесь есть личности, достигшие вершины развития — зрелое поколение, деятели в расцвете творческих сил — художники, доказавшие свои выдающиеся способности раньше, чем перестали быть молодыми, и целый ряд молодых дебютантов — они достигли единства в разнообразии своих эстетических принципов, творческих методов, общественных интересов. Но единство работников кино было, есть и будет прогрессивным явлением лишь тогда и до тех пор, пока кинодеятели помнят те идеи, на основе которых эта кинематография создавалась, покуда они останутся верны этим идеям.

Наши кинодеятели по праву стали — не только по званию — народными. Многие художники кино получили звания заслуженных артистов, многим вручены государственные награды и премии.

Кинематограф, до войны находившийся на периферии культуры, после войны благодаря заслугам лучших своих представителей стал одним из важнейших плацдармов культурной революции, и хотя официальное признание только завершает самое существенное — признание зрителя, — все же и оно есть выражение одной из характерных черт социалистической культурной политики.

Когда мы сегодня составляем баланс результатов двадцатипятилетнего развития, мы должны констатировать, что национализация кинематографии была средством демократизации, а значит, послужила тому, чтобы наше народно-демократическое государство могло

исполнять свою культурно-политическую и воспитательную функцию.

Если сегодня оценивать истекший период, то придется отметить, что, наверно, можно было избежать ряда ошибок, что сегодня мы многое сделали бы иначе, что мы могли бы сделать намного больше. Но нельзя согласиться с теми оценками, которые давались в 1968—1969 годах, когда в целом двадцатипятилетнем периоде развития нашего общества выискивались прежде всего отрицательные явления и высвечивались прежде всего недостатки, которые к тому же и до этого критиковала и осудила сама Коммунистическая партия Чехословакии. При характеристике истекшего периода надо констатировать, что здесь преобладают позитивные моменты. Нашими кинематографистами сделан ряд выдающихся фильмов, о которых уже сегодня можно сказать, что они входят в золотой фонд нашего кино, к этим фильмам будут возвращаться все новые поколения зрителей.

За эти 25 лет наша кинематография выпустила около 750 полнометражных художественных картин, несколько тысяч короткометражных фильмов, ряд хроникальных, документальных, научно-популярных, учебных, мультипликационных, кукольных фильмов и т. д. Национализированная кинематография при помощи сети кинопроката дала миллионам наших зрителей возможность видеть выдающиеся кинопроизведения.

Культурная политика Коммунистической партии Чехословакии и чехословацкого государства, построенная на новых, народно-демократических основах, позволила не только организовать, но и развивать словацкое кино так, что оно стало достойным партнером более опытного чешского кино.

Корни словацкого кино уходят во времена Словацкого народного восстания и боев за освобождение, а также к первым годам после освобождения. Кинорепортажи Бнелика прямо из гущи восстания, репортажи Багны со строек, воспевающие труд наших людей, — эти работы навсегда останутся символом направленности, слияния с судьбой отечества. В первую пору было много трудностей, но воля горсточки основателей кино быстро их победила. Если сегодня посмотреть на первые словацкие художественные фильмы через призму времени, то наряду с обязательными для начинающих ошибками мы не можем не заметить основную черту этих фильмов: благородную идейную направленность. Возьмите любой из первых словацких фильмов и вы увидите, что там всегда присутствовала большая идея, серьезная тема, помноженная на энтузиазм творца и его увлеченность своим делом. Это одна из важнейших традиций молодой кинематографии, такой традицией можно гордиться, и надо к ней сегодня возвращаться.

Кинокартины «Волчьи дочери», «Капитан Дабач», «Поле непаханное», «Деревянная деревня», «Бой закончится завтра», лучшие комедии Лацко и ряд других фильмов — все они свидетельствуют, что для наших художников дело было не только в том, чтобы снять фильм, речь шла о чем-то большем, чем сверкающие кинометафоры, — речь в них шла об исторических судьбах народа, свободно, по собственной воле выбравшего социалистический путь развития.

За двадцать лет в Словакии было произведено больше сотни полнометражных художественных картин, двенадцать полнометражных неигровых (комбинированных и документальных) фильмов, тридцать телевизионных фильмов, 1400 короткометражных картин разных жанров и полторы тысячи названий киноперподики, особенно киножурналов. Это немало.

В истекшие двадцать пять лет также была создана система кинообразования, которая познакомила с основами киноискусства многих талантливых его приверженцев.

Немаловажный момент — это развитие технической базы и общей кинофикации нашей республики.

В 1945 году у нас было 1 650 кинотеатров, в 1969— уже 3 507. Мы построили 53 новых кинотеатра, 600 реставрировали, создали 140 летних кинотеатров, 813 широкоэкранных, 45 широкоформатных. Состоялось 4060 пре-

мьер, посещаемость достигла цифры 3,5 млрд. зрителей.

Кинофикация Словакии — одна из побед культурной политики социалистического государства. В 1945 году было 232 кинотеатра на всю Словакию, сейчас их 1105. Больше всего посещают панорамные кинотеатры, их насчитывается тринадцать.

За 25 лет своего существования чехословацкая национализированная кинематография получила 234 международные премии за художественные фильмы и сотни премий за короткометражные фильмы, прежде всего за мультипликацию.

В силу производственной и коммерческой специфики, которая и обусловила принадлежность кино к средствам массовой информации, количество кинопродукции является важным условием для достижения качества. В 1945 году чехословацкая кинематография получила это необходимое условие. Общий объем чехословацкого производства в эти двадцать пять лет был одной из предпосылок качественного роста фильмов. Доказательством этого служит постепенное включение чехословацкой кинематографии в мировое кино не в качестве несущественного периферийного явления, как было до 1945 года, а в качестве одного из прогрессивных влиятельных его элементов.

Международные связи приходилось создавать заново. Катализатором этого процесса стали прежде всего Карловарские фестивали. Выполняя свое интернациональное назначение, эти фестивали с 1946 года (после четырех фестивалей в Марианских Лазнях) открывают дорогу в мир не только нашим фильмам. В Карловых Варах получил первое признание ряд произведений кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки. Здесь были созданы наилучшие условия для дебюта молодых кинематографий. Наше гостеприимство позволило встретиться художникам различных общественных систем. Здесь, на конференциях, «Вольных трибунах», симпозиумах, пресс-конференциях ведутся интересные споры, в ходе которых мы в едином строю с кинематографистами из других социалистических стран отстаиваем нашу позицию развития искусства, наносим чувствительные удары по империалистической идеологии.

В Готтвальдове проводятся теперь традиционные фестивали детских и молодежных фильмов. Кинофестивали трудящихся — сегодня им перевалило за второй десяток — выросли в могучие киноторжества, они стали неотрывной частью нашей культурной жизни и собирают в летних амфитеатрах миллионы зрителей. За эти годы мы вписали в культурный календарь нашей страны «Дни короткометражных фильмов» в Карловых Варах и в Пиештянах, «ARSFILM»* в городе Кромержиж, «AKADEMIAFILM»** в городе Оломоуц, фестивали технических фильмов в Градце Кралове и в Пардубице. Объем и диапазон этих мероприятий охватывают всю жизнь нашего общества.

Вывоз чехословацких фильмов за границу имеет свои политические, идеологические и экономические стимулы. В 1930 году мы вывезли 17 фильмов, в 1935 году — достигли довоенного максимума —80 фильмов. В сравнении с этим 330 названий полнометражных и 550 короткометражных фильмов, проданных в годы последней пятилетки, являются свидетельством большого подъема международного авторитета нашего кино.

Вот цифры, характеризующие экспорт чехословацких фильмов.

С 1946 года, когда мы вывезли наши первые фильмы, число проданных картин постоянно возрастало и за двадцать пять лет составило в общей сложности 4 300 полнометражных и больше 7 750 короткометражных. Фильмы Чехословакии покупают 82 страны. Большая часть экспорта шла в социалистические страны. Вот несколько цифр для иллюстрации: рекорд принадлежит «Тайне острова Бэк-Кап» — вывезен в 79 стран; «Будет цирк» — 54, «Дорога в прошлое» —51 страну, «Совесть» —47 стран, «Дикая Бара» —39 стран и т. д. Можно привести еще много данных. Цифры сами по себе очень утешительные, но можно увидеть за ними и неиспользованные возможности. Это касается также премий

* Фестиваль фильмов об искусстве.
** Фестиваль научных фильмов.

и наград за границей. Между ними есть и крупные — «Золотой лев св. Марка» за фильм «Сирена» в Венеции (1947), затем в 1958 году — Большой приз всемирного кинофестиваля в Брюсселе на Всемирной выставке за фильм «Тайна острова Бэк-Кап» и целый ряд разных отличий на международных кинофестивалях в Москве, Сан-Себастьяне, Карловых Варах и в других городах.

Участие в созидании социалистического общества было как бы оплатой векселя, по которому наше киноискусство получило материальные и технические условия и смогло стать одним из продуктивнейших в мире, смогло вырастить выдающиеся таланты.

Если сравнивать периоды чехословацкого кино, разделенные войной, то безоговорочно побеждает послевоенный кинематограф, прошедшие 25 лет по праву вписали чехословацкое киноискусство в историю всей нашей культуры и историю мирового киноискусства. Это тем более радостно, что баланс двадцатипятилетия бесспорно говорит в пользу социалистического строя. Только при этом строе могло произойти качественное и количественное изменение всей кинематографии как в области творчества, так и в области кинопроката и, конечно, в международном ее положении. Опубликованные выше цифры и факты неопровержимо доказывают, что в капиталистической системе мы были идейной и производственной провинцией, а сегодня имеем в своем распоряжении кадры и технику на уровне современного мирового киноискусства. У нас есть собственные высшие и средние киношколы, чехословацкая кинопромышленность, технические службы студий успешно выполняют задания как по чехословацким фильмам, так и по заграничным заказам, наша киносеть—хотя и не идеальная по размещению и по качеству—одна из самых густых в мире. А самое главное—в золотой фонд чешской и словацкой культуры вошли не отдельные, редкие произведения, а целый ряд фильмов — различных по сложности замысла и жанровому богатству.

К ним относятся такие замечательные произведения, как «Украденная граница», «Сирена», «Шпаличек», «Предчувствие», «Соловей императора», «Немая баррикада», «Бойня», «Встанут новые бойцы», «Закаленные», «Пекарь императора» и «Император пекаря», «Гордая принцесса», «Анна-пролетарка», «Луна под рекой», «Старые чешские повести», «Поле непаханное», «Путешествие в доисторические времена», «Непобежденные», «Черный батальон», «Тайна острова Бэк-Кап», «Гражданин Брих», «Бегство из тени», «Майские звезды», «Король Шумавы», «Барон Мюнхгаузен», «Яношик II», «Лимонадный Джо», «Покушение», «Романс для корнета», «Украденный дирижабль» и ряд других.

Итог двадцатипятилетнего периода развития чехословацкой национализированной кинематографии для нас особенно важен сейчас, когда мы хотим в год пятидесятилетия КПЧ определить для себя положение в нашем кино.

●

Не надо закрывать глаза на то, что ситуация и сейчас еще во многих отношениях чрезвычайно сложна. Прежде всего — из-за наследства, которое оставили три года, отмеченные известными кризисными событиями и процессами в нашей жизни.

В эти три года со страниц печати, из радиокомментариев, телепередач и наших фильмов, художественных и особенно документальных, просто через край била критика, не оставлявшая камня на камне во всем прошедшем периоде. Фундамент социализма, ради которого несколько поколений отдали свои силы, тот фундамент социализма, ради которого эти поколения умели себе во многом отказывать, был, по мнению этих «критиков», заложен плохо. Апостолы «нового социализма» — «с человеческим лицом» — искажали эпизоды последнего исторического периода, вырывали факты из контекста, переиначивали смысл процессов, происходящих в обществе, воспользовались ошибками отдельных людей и деятелей для клеветы на весь наш общественный строй, на социализм, позорили и лгали для того, чтобы на темном фоне ослепительно засверкали их собственные насквозь провокационные лозунги.

Наши враги понимают важность кино. При определении тактики идеологической диверсии ему была отведена важная роль. Начиная с 1958 года, когда на фестивале в Банской Быстрице были даны партийные, художественно-идеологические и культурно-политические оценки чехословацкой кинопродукции, кино по сути дела глубоко не анализировали. Провокационная политика Союза работников кино и телевидения (FITES) и ряда киножурналистов, постоянное давление с их стороны и, по сути, отказ от осуществления руководящей роли партии в этой области — с другой, привели к тому, что основное влияние на развитие кинематографии оказывал Союз работников кино и телевидения, где к руководству постепенно пробралась группа честолюбивых людей с правооппортунистическими взглядами на общую политику нашей кинематографии, ее направление, кадровую политику и т. д. Все политические кризисы, распространяющиеся на область культуры, очень быстро отражаются в кино, которое есть синтетическое творчество, собирающее вокруг себя писателей, режиссеров, художников, операторов, актеров, композиторов, архитекторов, кинокритиков и других творческих работников.

Банскобыстрицкая конференция о кино правильно указала на некоторые неверные тенденции, которые можно было проследить в чехословацком кинотворчестве в последние годы. Однако административные решения о принятии некоторых мер для пресечения этих тенденций вызвали негативную реакцию у значительной части киноработников. В этой ситуации постепенно усилилось влияние Союза работников кино и телевидения, где благосклонно принимали враждебные нашей партии взгляды и модные направления как идейные, так и художественные, которые просачивались к нам с Запада.

Часть художников кино, главным образом представители молодого поколения начали ориентироваться в своем творчестве на успехи в западных кинофестивалях и конкурсах. Организаторы антисоциалистической идеологической диверсии очень хитро воспользовались этим обстоятельством. Пропаганда, финансовая заинтересованность (например, добавление к премии крупной суммы, предложения автору различных поездок, предложения сопостановок с выплатой очень высоких гонораров)— при помощи всего этого они перетягивали на свою сторону неустойчивых. Поэтому многие киноработники противопоставили себя демократическим традициям национальной культуры, выступали против социалистических принципов художественного творчества и против культурной политики КПЧ и государства.

Непоследовательное осуществление руководящей роли партии и непринципиальный подход к руководству культурной политикой проявились в том, что правильные решения хотя и принимались, но не осуществлялись на практике. Такая судьба постигла все важные постановления, директивы и, наконец, резолюцию XIII съезда КПЧ по важнейшим задачам культурной политики.

Логическим следствием такого положения были оппортунизм и беспринципность тогдашнего руководства чехословацкой кинематографии. Результат — постепенное превращение кино из орудия коммунистического воспитания в орудие антипартийной оппозиции, в источник распространения оппортунистических и контрреволюционных настроений. Кульминацией была конференция Союза работников кино и телевидения в мае 1968 года, которая должна была... лишить руководящей роли в этой области партию и государство. Именно здесь надо искать корни политической ситуации, возникшей в 1968—1969 годах в чехословацкой кинематографии. Политико-идеологическая эволюция в кино привела к тому, что обуреваемые честолюбивыми замыслами некоторые деятели вступили в 1968 году в открытый бой, защищая интересы крайних правых. Именно отсюда исходила инициатива правой ориентации всего культурного фронта (возникновение координационного комитета творческих союзов, возникновение так называемой «культурной комиссии» ЦК КПЧ), отсюда шли призывы к политическим актам, выходящим далеко за

рамки сферы кинематографии и культуры. Были прерваны связи с социалистическими кинематографиями в области проката и творчества, наступил период безоговорочной ориентации на западные модные образцы.

В августе 1968 года всей деятельностью в кино руководила реакция. Тогда был снят ряд фильмов, которые уже явно служили только интересам правых. Некоторые киноматериалы вывезли на Запад, где ими воспользовалась империалистическая пропаганда.

После августа 1968 года наше кино упрямо продолжало правооппортунистическую и антисоциалистическую политику. Связь с правыми представителями студентов и профсоюзов, игнорирование московских соглашений, разные кампании против политической консолидации, оппозиция по отношению к резолюциям ноябрьского пленума — вот факты, относящиеся к последнему периоду деятельности бывшего руководства чехословацкого кино. Главным и последним легальным оплотом самых агрессивных правых сил был Союз работников кино и телевидения, практически до самого его исключения из Национального фронта в конце 1969 года.

Политический кризис последних лет оказал серьезное влияние на развитие чехословацкой кинематографии, это относится и к Чехии и к Словакии.

●

Серьезные политические ошибки и недостатки полностью проявились и в прокате фильмов, на который оказали сильное влияние антисоциалистические силы. Репертуарный подбор фильмов явно был не в пользу социалистических кинематографий. Закупочные комиссии по иностранным фильмам, в которых до осени 1969 года имели решающее влияние представители Союза работников кино и телевидения, действовали при покупке фильмов настолько активно, что даже сейчас, когда специальная комиссия проверила закупленные и подготовленные к прокату фильмы и ряд несоответствующих фильмов изъяла из обращения, прокат все еще вынужден бороться с последствиями деятельности правых элементов.

Кинопродукция уже за несколько лет до 1968 года сигнализировала о приближающемся культурно-политическом и идейном кризисе. С начала 60-х годов и особенно с 1964 года, который можно считать началом так называемой «новой волны», фильмы часто акцентировали чуждые социализму тенденции. Для примера можно назвать фильмы «Да здравствует Республика!», «Блуждание», «Карета в Вену», «Отель для чужестранцев», «О празднестве и гостях», «Ночь невесты», «Конец ксендза» и т. д.

В течение названного периода почти не делалось фильмов, которые бы с марксистско-ленинских позиций укрепляли основы социализма и поддерживали политику партии.

Наиболее интенсивно враждебные социализму тенденции проявились в произведениях 1968—1969 годов, особенно в серии «черных» фильмов, где преобладают в первую очередь антисоциалистические и антисоветские взгляды. Это относится к фильмам «Ухо», «Жаворонки на нитках», «Дезертиры и путники», «Траурная церемония».

Следующей особенностью, способствующей проникновению антисоветских настроений, были нападки на советское кино. В соответствии с подобными рекомендациями правых сил работали некоторые областные киноучреждения и большое количество кинотеатров. С немалым трудом удается устранить последствия злостных погромов, учиненных по отношению к советским фильмам. Например, еще в первом полугодии 1969 года в Восточно-Чешском крае ни на одном сеансе не показывали советские фильмы. И тем не менее важно отметить, что в целом посещаемость советских фильмов в 1970 году значительно возросла и характеризуется цифрой 9 806 000 человек. Это на 5 миллионов превышает цифру 1969 года, а при сравнении с предыдущими годами превышает, например, 1968 год на полмиллиона зрителей. Фильмы социалистических стран также посмотрело на 3 300 000 зрителей больше. Это результат интенсивной политической работы всех сос-

ветствующих органов, а также включения в репертуар ряда выдающихся фильмов (например, первую и вторую серии «Освобождения» за 6 месяцев показа только в широкоформатных кинотеатрах посмотрело 600 000 зрителей). В общем количестве купленных иностранных фильмов число фильмов из социалистических стран в прошлом году заметно возросло.

Установлено следующее правило: общая плановая цифра —190—200 прокатных фильмов — должна складываться из 40 фильмов чехословацких, 75—85 фильмов социалистических стран и 75 фильмов западного производства.

Одновременно централизована сценарная и редакторская работа, на освободившиеся места привлечены новые люди. На киностудии «Баррандов» при директоре создан художественно-идейный совет (в качестве консультативного органа).

К работе над новыми фильмами удалось привлечь ряд крупных режиссеров, таких, как Отакар Вавра, Карел Земан, Карел Стеклый, Иржи Секвенс, Олдржих Липски, Владимир Чех, Зденек Брних, Ярослав Мах, Вацлав Ворличек, Индржих Полак, Ярослав Балик, Антонин Кахлик, Пало Биелик, Мартин Тяпак и другие.

Все же несмотря на эти успехи еще не решена проблема обеспечения производства сценариями. Это связано с положением в Союзе писателей. Необходимо привлекать к работе в кино серьезных писателей. Поэтому руководителями киностудий назначены известные деятели искусства: кинорежиссер Владо Багна в Братиславе, а в Праге — писатель и сценарист Милослав Фабера.

Несмотря на то, что сознание большинства кинохудожников находилось под воздействием событий минувшего периода, особенно последних двух лет, все большее число деятелей кино сознает ныне, что единственным выходом является позитивное и активное участие в творчестве, которое будет соответствовать современным культурно-политическим критериям. У нас нет сомнения в том, что нам удастся полностью преодолеть нездоровую ориентацию ряда художников на Запад. Те творческие работники, которые в силу своих поверхностных представлений о политике были растеряны и подпали под влияние бывшего руководства кино и групп активных правых оппортунистов из руководства Союза работников кино и телевидения, начинают сознавать, что надо реально оценивать положение, согласны создавать кинопроизведения, в которых мы заинтересованы.

Исходя из этих фактов, были разработаны сценарные планы на 1970 год, их надо характеризовать как планы перехода к следующему периоду в развитии социалистической драматургии. Прежде всего нужно было исключить такие сюжеты, которые противоречат нашей культурно-политической линии. Установлен принцип — обращать главное внимание на такие фильмы, которые снова завоюют доверие нашему кино как у наших зрителей, так и у зрителей всех социалистических стран. Так как сам кинофильм и его литературная подготовка требуют длительного периода производства, то не предполагалось, что в 1970 году уже выйдут на экраны фильмы, которые принесут нам решающие победы.

Если оценивать с этой точки зрения продукцию 1970 года, то можно констатировать, что в числе 28 снятых на «Баррандове» и 9 снятых на братиславской студии «Колиба» фильмов есть такие, которые имеют художественную и идеологическую ценность («Снова прыгаю через лужи», «Лук королевы Доротеи», «На комете», «Партия красавца-драгуна», «Хого фого Гомолка», «Убийца ждет на рельсах», «Лисы, мыши и висельник», «Медная башня» и некоторые другие). Если принять во внимание условия и общую ситуацию, при которой создавались эти фильмы, то можно результаты 1970 года характеризовать положительно, хотя надо отметить также неудачные и художественно слабые фильмы: «Катерина и ее дети», «Лицо под маской», «Я небо», «Невеста», «Сторож» и т. д.

Есть все основания предполагать, что в 1971 году будут также созданы фильмы серьезно-

го общественного значения, правдиво, с партийных позиций отражающие жизнь, исторический опыт Чехословакии («Ян Налепка», «Битва за Гедвику», уже снятый фильм «Ключ»).

В настоящее время производственный план киностудий «Баррандов» и «Колиба» на 1971 год обеспечен. 28 фильмов киностудии «Баррандов» и 9 фильмов «Колибы» распределяются по жанрам следующим образом:

кинодрамы:	«Баррандов»	—7
	«Колиба»	—4
музыкально-развлекательные:	«Баррандов»	—8
	«Колиба»	—2
приключенческие:	«Баррандов»	—6
	«Колиба»	—1
фильмы для детей и молодежи	«Баррандов»	—6
	«Колиба»	—2.

Все эти фильмы уже находятся в работе.

Подготовлен также первый вариант тематического (сценарного) плана на 1972 год.

Новому руководству чехословацкой кинематографии, начавшему работать в этой сложной ситуации (в октябре 1969 года), пришлось сразу же решать ряд проблем: кадровых, культурно-политических, организационных, экономических и технических.

Проверка кадров показала, что целый ряд ответственных работников стоит на правооппортунистических позициях. Далее были подробно проанализированы кинопрокат, творческая продукция и международные связи. Выяснилось, что в прокате находится немало неприемлемых с идейной стороны фильмов, что на студиях в разных стадиях разработки находится определенное количество порочных фильмов. Состав и структура творческих групп не соответствовали художественно-идеологическим потребностям. На основе этих фактов были определены условия проведения консолидации, заключавшиеся в том, чтобы

исключить влияние правооппортунистских элементов путем их отстранения от руководящих постов как в Праге, так и в Братиславе;

проверить имеющиеся запасы фильмов и исключить из проката не соответствующие нашим целям фильмы;

дать оценку кинотворчеству 1968—1969 годов и вынести решение по фильмам, находящимся в производстве;

восстановить дружеские связи с кинематографиями социалистических стран;

провести реорганизацию в области сценарной на киностудии «Баррандов» и киностудии «Колиба»;

дать оценку действующей организационной структуры всей чехословацкой кинематографии и разобрать проект нового ее организационного устройства;

решить вопрос об организации внутренних и международных кинофестивалей, прежде всего XXVII Карлововарского фестиваля;

провести в духе современных политических требований реорганизацию Управления короткометражных фильмов, особенно по хроникальным и документальным фильмам;

обеспечить непрерывное производство полнометражных фильмов в 1970 году и в следующие годы;

обеспечить дальнейшее техническое и экономическое развитие чехословацкой кинематографии.

Для обеспечения дальнейшего позитивного развития творчества чехословацких кинематографистов, разумеется, надо будет еще много усилий. Проблема состоит в том, что нужно иметь достаточный запас высокохудожественных оригинальных сюжетов и сценариев. И сейчас внимание дирекции обеих студий и руководства кинематографии полностью направлено на эту область организации творческого процесса.

●

В области короткометражного кино 1968—1969 годы также отмечены той же преступной предательской политикой руководства и Союза работников кино и телевидения, а также ошибочными тенденциями, которые появились у значительной части творческих работников. Однако идейно-политические недостатки в этой области нельзя воспринимать только в связи с двумя годами кризисного развития. Еще задолго до этого и на этом участке началось просачивание тем, содержавших

антисоветский и антисоциалистический заряд (например, в фильмах «Сруб», «Туман» и т. д.).

Типичными примерами проведения антисоциалистических и антисоветских идей являются следующие фильмы: «Чего не было в учебнике истории», «Чехословацкая весна 1968 года», «Садовник», «Кто был на самом деле Б. Шмерал», «Десять очков», «Театр на площади», «Симметраль», «Нетерпимость», «Моя тетя Винценция», «Крестьяне», «Поселок полон несогласия», «Виселица», «Тризна» и другие картины.

На Пражской студии короткометражных фильмов ни один из документальных или хроникальных фильмов этого периода не избежал влияния названных тенденций.

Новое руководство короткометражного кино основательно реорганизовало все предприятие, осуществило централизацию сценарной и редакторской работы и сменило кадры на всех ответственных должностях. Правильность принятых мер подтверждается успешным выполнением заданий в честь XXV годовщины Освобождения, Ленинского юбилея и созданием кинопрограммы для Чехословацкой выставки в Москве.

В Студии короткометражных фильмов в Братиславе было такое же положение, часть художников здесь тоже поддалась давлению со стороны секции документального кино словацкого отделения Союза работников кино и телевидения. Здесь открыто пропагандировали антисоциалистические тенденции и всячески пытались ориентировать творчество в сторону, противоположную интересам нашего социалистического общества. Политическая активизация католицизма в Словакии также сказалась на произведениях 1969 года. Новое руководство Студии короткометражных фильмов переработало тематический план 1970 года и дополнило его произведениями, отражающими актуальные политические и общественно-культурные события в этой республике. При помощи принятых мер как организационного, так и творческого характера были созданы все условия для развития документального и хроникального жанров словацкого кино в полном соответствии с культурно-политической линией нашей партии и государства.

В области международных отношений также были устранены ошибки, которые имели место в 1968 и 1969 годах в чехословацкой кинематографии. Полностью возобновлены контакты и организовано сотрудничество с советской кинематографией и кинематографиями других социалистических стран. Подписаны соответствующие соглашения и рабочие планы. В настоящее время идет становление единой для всей чехословацкой кинематографии системы международных связей как коммерческого, так и некоммерческого характера.

Происходит сейчас перестройка и организационной структуры чехословацкой кинематографии. Высшим органом будет Центр чехословацкой кинематографии (общегосударственной компетенции). Его задачи состоят в следующем:

координация творческих планов чешской и словацкой кинематографии;

общее руководство международными связями чехословацкой кинематографии как коммерческого, так и некоммерческого характера;

определение главной концепции кинопроката (включая руководство государственной репертуарной комиссией);

основные вопросы заработной платы, гонораров и цен;

основные законодательные и юридические вопросы;

основные вопросы технического развития и научно-исследовательской.

Во главе Центра чехословацкой кинематографии будет стоять генеральный директор. При Центре чехословацкой кинематографии будет организован Киносовет чехословацкой кинематографии, призванный обсуждать основные проблемы развития чехословацкой кинематографии. Состав Киносовета чехословацкой кинематографии утверждает Президиум Правительства ЧССР.

Принципы создаваемой организации будут содержаться в главных положениях нового закона о чехословацкой кинематографии и в законах о чешском и словацком кино.

●

Общая ситуация в области чехословацкой кинематографии пока еще остается сложной. За прошедший год произошли изменения идейно-политического, кадрового и организационного характера. Однако было невозможно за этот срок решить существующие проблемы полностью. В настоящее время мы заканчиваем этап консолидации, для чего было необходимо отстранить правых от руководства, а также разработать концепцию развития в отдельных отраслях чехословацкой кинематографии.

Решающим для дальнейшего развития полнометражного художественного кино является правильный подход руководящих работников, а также редакторских и сценарных отделов к поиску авторов, способных создавать такие произведения, которые в первую очередь интересуют наше общество.

В этой работе мы исходим из последних постановлений ЦК КПЧ, конкретизированных в последующих решениях президиума и других партийных органов, о том, что в борьбе с правыми оппортунистическими силами нам надо добиться постепенного перехода большинства честных, социалистически мыслящих художников на позиции политики партии. Мы будем применять тематические задания и практически осуществлять последовательную линию по привлечению наиболее талантливых режиссеров и сценаристов к созданию политически правильно направленных, подлинно социалистических по своему духу произведений.

Все это, думается, создаст все необходимые предпосылки к тому, чтобы нынче, в год 50-летия КПЧ, на всех участках кинематография стала надежным звеном в выполнении планов социалистического развития страны, укрепления идей наших народов со странами социалистического содружества и прежде всего с великим Советским Союзом.

Юбилейный экран Чехословакии

Чехословацкие кинематографисты подготовили около шестидесяти короткометражных лент, посвященных 50-летию КПЧ.

Режиссер Драгослав Голуб снимает две картины: о Клементе Готвальде и Антонине Запотоцком.

Под названием «Редакторы» создается двухсерийный фильм режиссера Йозефа Шурана. Первая серия познакомит зрителей с замечательными редакторами газеты «Право лиду», а затем газеты «Руде право» Иваном Ольбрахтом, Марией Майеровой, Йозефом Горой и Антонином Мацеком, которые стояли у колыбели Коммунистической партии Чехословакии и его центрального печатного органа. Во второй серии рассказывается о славном поколении редакторов «Руде право» накануне второй мировой войны и в годы нацистской оккупации — Эдуарде Урксе, Яне Шверме, Курте Конраде, Юлиусе Фучике и других, — описана их деятельность в движении Сопротивления, трагическая судьба. Подпольной работе коммунистов, павших в борьбе за свободу, посвящен фильм режиссера Ярослава Шикла «Здесь они жили...».

Фильм «Деды и внуки» посвящен революционным традициям чехословацкого рабочего класса. С помощью архивных материалов здесь ярко повествуется о боевом выступлении шахтеров Ославан в 1920—1921 годах, разнообразно показана сегодняшняя счастливая жизнь этого моравского угольного района. Выдающемуся представителю чешской пролетарской литературы Гезе Вчеличке посвящен фильм «Тропою грез». «Из императорских архивов» называется кинокартина, знакомящая с деятельностью пионеров социалистических идей в Чехословакии.

Группа чехословацких документалистов побывала в Москве, где вела съемки для широкоэкранной цветной картины «Ленин живет», пронизанной идеей пролетарского интернационализма, величия и бессмертия ленинских предначертаний и заветов.

Режиссер фильма «Ленин живет» Кристиан Топич рассказывает: «Первоначально мы готовили телерепортаж о том, как идет работа над кинодрамой Владимира Чеха «Ключ». Снимали и в Москве, видели нескончаемые очереди перед Мавзолеем В. И. Ленина, и зрелище это не могло не взволновать нас до глубины души. Родился замысел большого, самостоятельного документального фильма. О Ленине. О бессмертии его. О сегодняшней Москве. О людях, которые пришли поклониться праху великого вождя. В качестве текста мы использовали стихи Владимира Маяковского».

Пусть вырастет молодой лес

В. Беляев

«К л ю ч» («Klíč»). Авторы сценария Владимир Чех, Камил Пикса, Кристиан Топич. Режиссер Владимир Чех. Оператор Вацлав Гунька. Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Этого фильма очень, очень не хватало три года назад в Чехословакии, когда реакция готовилась взять реванш за свои поражения и любыми способами пыталась настроить растлеваемую ею молодежь против героического прошлого отцов.

Почти три года назад мне довелось побывать в Чехословакии в составе делегации Союза писателей СССР. В Прагу приехали Константин Симонов, Борис Полевой, Михаил Шатирян, Анатолий Аграновский и автор этих строк. Целью нашего приезда было участие в симпозиуме «Литература факта», но уже через несколько часов нашей работы мы изменили тему симпозиума, по предложению Константина Симонова обозначив ее как «Факты и литература». Мы говорили о давних и сегодняшних событиях, причем говорили с предельной откровенностью, отстаивая принципы партийности социалистической литературы и нравственные основы советского общежития. То был настоящий идеологический бой с группой преимущественно молодых, заранее подготовленных к симпозиуму литераторов Чехословакии, из которых многие печатались в присной памяти «Литерарных листах», «Репортере» и других органах, уже тогда, весной 1968 года, готовивших духовную пищу для августовских открытых выступлений реакции. И было очень знаменательно, что с чешской стороны в этих спорах ни разу не было упомянуто имя такого героя Сопротивления, как Юлиус Фучик, а кровавая практика фашистов хотя бы в той же тюрьме Панкрац не вспоминалась вовсе. Взамен этого молодые демагоги из Союза писателей Чехословакии, возглавляемого тогда небезызвестным Эдуардом Гольдштюккером, выискивали любые отрицательные факты из нашей советской действительности, всячески их гиперболизировали и, нагромождая в своих выступлениях одно клеветническое обвинение за другим, старались всячески скомпрометировать саму идею социализма.

Я постоянно возвращался мыслью к спорам на этом симпозиуме во время просмотра нового фильма киностудии «Баррандов» «Ключ», поставленного режиссером Владимиром Чехом. Это не просто еще один новый фильм наших чешских друзей. Это явление наступательного киноискусства, фильм-боец, которого, позволю повториться, очень не хватало чешским коммунистам, сидевшим некоторое время в обороне, в то время, когда надо было наступать смело и решительно.

Мы ощущали это во время симпозиума, где демонстрировался снятый Р. Карменом по его и К. Симонова сценарию фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя...». Этот фильм был показан на встрече делегации советских писателей с интеллигенцией Праги в нашем советском посольстве как явление пролетарского, интернационального искусства.

Таким явлением, мне кажется, стал и фильм «Ключ», в котором подпольная борьба чехословацких коммунистов против гитлеровских оккупантов и отечественной реакции показана в неразрывной связи с борьбой трудящихся Советского Союза и его Коммунистической партии. Характерен в этом отношении эпизод прохода чехословацкого коммуниста Яна Зики (его искренне и впечатляюще играет Франтишек Вицена, актер театра «Чиногерный клуб») вместе с трудящимися Москвы к Мавзолею Ленина; мы чувствуем интернациональное звучание и в кадрах Москвы, прекрасно снятых оператором Вацлавом Гунькой и лейтмотивом возникающих в продуманной драматургической партитуре картины.

Откровенно говоря, когда я прочел в титрах фильма Владимира Чеха, что лента посвящается 50-летию со дня основания Коммунистической партии Чехословакии, то подумал, что, вероятно, увижу историко-революционный фильм, сделанный по известным канонам этого жанра.

«Ключ». Ян Зика (в кресле) — Франтишек Вицена, комиссар Фридрих (в центре) — Вильгельм Кох-Хооге

Создатели фильма «Ключ» пошли по иному пути. Прежде всего кинодраматурги Камил Пикса, Владимир Чех и Кристиан Топич выстроили на огромном материале революционного прошлого коммунистов Чехословакии подлинно остросюжетный сценарий. Историзм фильма, его документальность сочетаются с драматической фабулой, которая держит зрителя в постоянном напряжении.

Эпицентром кинематографического действия является убийство группой чешских патриотов-парашютистов, засланных на территорию оккупированной немцами Чехословакии, обергруппенфюрера СС Гейдриха.

Эта тема уже была разработана в кино, литературе и публицистике.

Однако здесь она решена по-новому.

Центральный персонаж фильма «Ключ» чешский коммунист Ян Зика — большая удача создателей фильма. Франтишек Вицена играет бесстрашного коммуниста, которого не смогли сломить ни полицейские пытки, ни утонченные допросы комиссара Фридриха, начальника отдела СС по борьбе с коммунистами. Даже уходя из жизни, истерзанный, он сохраняет тайну найденного у него при обыске ключа. Узнай эту тайну гестапо, погибли бы боевые друзья Яна Зики, члены центрального комитета.

Ключ, эта вещественная деталь, имеет в фильме и второй, добавочный смысл. Он позволяет показать жизнь и быт оккупированной Праги. Незабываемы лица пражан — мужчин, женщин и детей, стоящих с поднятыми руками в квартирах, где гитлеровцы с помощью ключа, найденного у Зики, производят обыски. Каждый такой кадр как бы говорит, особенно молодежи: «Помните это время позора и унижения! Не забывайте! Не дайте обмануть себя! Не дайте поднять снова голову фашистской гадине, в какую бы шкуру она ни облачалась! Помните предсмертный наказ вашего соотечественника Юлиуса Фучика — «Люди, будьте бдительны!»

Авторы фильма поступили совершенно правильно, восстановив с документальной точ-

ностью кровавую методику казней на Панкраце, показав гильотину, работающую, как часовой механизм.

«Ключ» — фильм не для слабонервных. Некоторые зрители будут сетовать на жестокость тех кадров, где воспроизведены кровавые будни Панкраца. А мне кажется, что подобные сетования неуместны, когда речь идет о разоблачении кровавой практики фашизма. Жестокость многих кадров фильма оправдана, ибо она помогает держать в состоянии мобилизационной готовности совесть народов, которые пережили и Хатынь, и Освенцим, и Майданек, и Треблинку, и сожженное чешское село Лидице.

Конечно, страшно и неприятно смотреть, как на экране падает в корзину гильотины отрубленная женская голова и как струя воды из шланга смывает кровь, стекающую в городскую канализацию и затем — в ту самую прекрасную реку Влтаву, которую так поэтично показали авторы фильма. Но ведь так было! И нечего скрывать, недоговаривать до конца тяжкую правду о годах оккупации.

Стойкому коммунисту Яну Зике и его соратникам-подпольщикам в фильме противостоит комиссар по борьбе с коммунистами Фридрих, которого отлично играет актер из ГДР Вильгельм Кох-Хооге. Это не стандартный палач, каких мы часто видели в первых фильмах послевоенных лет, разоблачающих преступления гитлеризма.

Это умный, хитрый, опасный враг, и его комбинация с поисками той именно квар-

«Ключ». Ян Зика (справа) — Франтишек Вицена

тиры, к которой может подойти ключ, операция «прочесывания» миллионного города, свидетельствует о том, что он не остановится ни перед какими препятствиями в достижении цели. Холодное безразличие к средствам достижения своих целей сочетается в нем с изысканностью художественного вкуса. Сцены, когда Фридрих музицирует, наслаждаясь Adagio из «Патетической» сонаты Бетховена, сквозь мелодию которого зритель слышит методический стук ножа гильотины, напоминают нам о преступниках такого же плана, существовавших в действительности, скажем, о генерал-губернаторе Гансе Франке, влюбленном в музыку Шопена и давшем приказ отправить памятник композитору на переплавку.

Кстати сказать — любовь к музыке, проявляемая палачами, была типична для многих функционеров гитлеровского рейха. Вскоре после того как Советская Армия освободила Западную Украину, мне довелось беседовать с недавней узницей Тернопольского гетто Нелли Б. Этой красивой голубоглазой девушке оставался год до окончания Львовской консерватории, когда на советскую территорию ворвались гитлеровцы. Нелли попала за колючую проволоку. Комендант лагеря оберштурмфюрер Рихард Рокита (живет сейчас в Западной Германии) узнал, что Нелли — пианистка. Он почти ежедневно вызывал ее к себе в кабинет и требовал, чтобы она играла ему Шопена. Причем не одно-два произведе-

«Ключ». Комиссар Фридрих (слева) — Вильгельм Кох-Хооге, Ян Зика (справа) — Франтишек Вицена

ния, а часами: прелюд за прелюдом, мазурки, полонезы, вальсы...

А он, бывший немецкий разведчик в довоенной Польше, работавший скрипачом в варшавском кафе «Оаза», сидел в удобном кресле, повернувшись к пианистке спиной, потягивал коньяк и слушал. Кровь выступала из-под ногтей девушки, окрашивала розовым цветом клавиатуру, но, превозмогая боль, она должна была играть, ибо помнила слезные просьбы стариков там, за стеной его кабинета: «Музицируй, Нелли. Ради бога, музицируй, отвлекай его, потому что в это время не будут убивать»...

Подобным меломаном показан в фильме «Ключ» комиссар Фридрих, которого зритель запомнит надолго, ибо это отнюдь не стандартный образ. Так же оригинально, на мой взгляд, обрисован в фильме хирург (актер Юрген Фрорип), который по приказу Фридриха спасает жизнь Яну Зике для того, чтобы комиссар смог заставить узника заговорить. Это не освенцимский изувер, врач-испытатель Менгеле, это человек, честно относящийся к своему врачебному долгу, профессионал, которого гитлеровцы заставили служить себе. Внутренне он презирает гитлеровцев, но вынужден выполнять их волю, ведь он понимает, что в случае отказа он разделит судьбу пленников.

Удачен образ переводчика, который повсюду сопутствует Фридриху и послушно выполняет все его приказы. Судя по отдельным репликам, он представитель той самой чешской полиции, которая охотно продалась чешской буржуазии до гитлеровской оккупации, предупредительно подготовила оккупантам списки коммунистов, а в страшное лихолетье подобострастно служила поработителям своего народа.

Именно в интересах таких бывших коллаборационистов, сменивших личину, происходило полное забвение времен оккупации в литературе, кино, театре. Это их усилиями накануне событий 1968 года были почти начисто сняты с экранов кинотеатров Чехословакии все произведения советской кинематографии, а прекрасный фильм «Майские звезды», посвященный дружбе советского и чехословацкого народов и дням майского освобождения Чехословакии, предавался анафеме и уничтожался.

Быть может, нет смысла ворошить в памяти эти события недавнего прошлого, особенно зная, что сейчас положение в Чехословакии нормализовалось?

Нет, вспоминать об этом надо! Особенно если учесть ту непрекращающуюся полосу идеологических диверсий против стран социализма, которую ведут наши враги на Западе.

Порадовали в фильме «Ключ» умелые, ненавязчивые и не нарушающие движения сюжета возвращения в прошлое Яна Зики, дающие возможность показать, как создавался и закалялся характер этого стойкого борца за коммунистические идеалы.

Незабываемы отлично снятые Вацлавом Гунькой пейзажи, на которые наслаиваются затем воспоминания о прошлой жизни и любви лежащего на смертном одре Яна Зики. Незабываема Злата Прага с настороженной тишиной ее крутых средневековых улиц, на которых застыли вражеские бронетранспортеры.

Фильм заканчивается символически. Не выдав тайны ключа, а значит, и подполья, гибнет Ян Зика. Одно за другим падают на чешскую землю старые деревья, как бы символизируя собой ту самую старую гвардию чешских и словацких коммунистов, которая еще со времен Масарика вела борьбу за новую, свободную Чехословакию. И вот на месте исчезнувших, погибших деревьев вырастает молодой лес — те, кто должен продолжить дела отцов.

Молодой лес!

В фильме «Ключ» Владимира Чеха эта тема, завершающая его искреннюю, смелую работу, прозвучала глубоко, вызвав в памяти многое из пережитого нашими народами.

Фильм «Ключ» пробуждает сознание и совесть народа и закаляет в духе преемственности революционных традиций его молодежь — молодой лес Чехословакии, братской нам страны социализма.

Счастье арата

М. Сулькин

«З я т ь». Авторы сценария С. Удвал, Дожоодорж. Режиссер Д. Жигжид. Оператор Г. Церен. Производство киностудии «Монголфильм» (МНР).

Когда смотришь этот фильм, все время ловишь себя на мысли: это я уже видел, и этот конфликт мне известен и этот герой знаком. И такому впечатлению не мешает своеобразие широких, не то слово — беспредельных, без конца и края, часто не вмещающихся в прямоугольник экрана,— степных просторов. Таких не встретишь, пожалуй, нигде, кроме Монголии. Узнаваемости героев не мешает и то, что одеты они зачастую в просторные халаты-дэли и обуты в сапоги с загнутыми носками — гутулы, и то, что в юрте рядом с приемником — старинный деревянный сундук и железный котел стоит на тагане. И обычаи другие, и язык чужой, а героев знаешь — и по другим фильмам, и по литературе, и главное — по жизни.

И в то же время фильм «Зять», выпущенный студией «Монголфильм» к 50-летию образования Монгольской Народной Республики, в чем-в чем, а уж в копировании готовых образцов или даже в подражательстве не обвинишь. Да и вряд ли стал бы заниматься этим опытный режиссер Дэжийдин Жигжид, известный нашим зрителям по ярким, своеобычным произведениям «Посланец народа», «Моему отцу в Улан-Батор», «Наводнение».

Дело в том, что картина «Зять» рассказывает о периоде в жизни МНР, который раньше (по-другому, в других исторических условиях) пережила и наша страна.

Когда в 1944 году в Монголии было принято решение поощрять частную инициативу аратов в увеличении личного стада, не ограничивая его размеров, это вызвало некоторый рост животноводства. Но в стране развивалась промышленность, городу нужны были рабочие руки, а мелкое аратское хозяйство не могло дать промышленности людей. Невозможно было механизировать трудоемкие процессы и в сельском хозяйстве. Была в этой временной мере еще и другая опасность — резкое расслоение деревни на богатых и неимущих. В этой рецензии нет возможности рассказать читателям, что значит для арата скот, что значит животноводство для всей республики. Ведь по количеству единиц скота на душу населения Монголия находится на одном из первых мест в мире. Достаточно сказать, что для каждого монгольского гражданина (включая только что родившихся младенцев и глубоких стариков) можно запрячь тройку лошадей. Масло, шерсть, кожа дают стране валюту, на которую она покупает все необходимое для развития социалистической промышленности, культуры.

Поэтому Монгольская народно-революционная партия приняла решение о развитии кооперативного хозяйства, о производственном кооперировании аратских хозяйств. К 60-м годам вместо двухсот с лишним тысяч единоличных хозяйств в республике стало 278 сельскохозяйственных объединений. Было — стало... Легко констатировать этот факт. Но не так-то просто было осуществить слом в сознании каждого арата. Ведь преобразование это поистине революционное! Народная власть с первых лет революции избавила аратов — основную массу населения — от гнета феодалов и церкви, от кабалы китайских купцов и чиновников. Народная власть избавила аратов от голода и болезней, дала им возможность развивать свое хозяйство. С в о е. А тут приходится отдавать с в о й скот в общий кооператив. И уже не скажешь м о е, а к слову н а ш е еще не привык.

Основное внимание авторы фильма «Зять» сосредоточили на людях, на тех, кто колеблется, для кого преодоление собственничества — драматический, сложный, мучительный процесс.

Не так легко расстаться со своим огромным стадом богачу Жамцу, он хитрит, изворачивается, любыми способами пытается оття-

нуть неизбежное. Человек умный, расчетливый, он видит, что кооперация выгодна всем, но... Уж очень трудно ему отдать свое стадо, страшно. Мы чувствуем, что Жамц много повидал на своем стариковском веку. За каждой морщиной продубленного суровыми степными ветрами лица видны пережитые им и голод, и бесправие, и нищета, хотя о его прошлой жизни в фильме не говорится ни слова. На память приходят колебания и раздумья и борьба внутренняя — с самим собой — Кондрата Майданникова из шолоховской «Поднятой целины». В разные исторические периоды происходят события этих произведений. В «Поднятой целине» герои романа боролись с остатками эксплуататорских классов, боролись не на жизнь, а насмерть.

Накала классовой борьбы в фильме «Зять» нет, потому что к этому времени в Монголии исчезли и князья, и дворяне, и крупные церковные феодалы, и монахи-ламы, занявшиеся трудовой деятельностью, и албату (араты, выполняющие госповинности), и крепостные араты (и такие были в двадцатом, просвещенном веке). Остались араты — мелкие собственники, все сельское хозяйство страны держалось их нелегким трудом.

Конфликт фильма «Зять» перенесен в сферу моральную, в сферу переустройства психологии, хотя столкновения и здесь достаточно остры и бескомпромиссны (вспомним хотя бы драку у колодца — когда обнажены страсти и без боя собственник не уступит даже очереди у водопоя).

Жамц берет себе в зятья скромного бедняка Демберела (артист Д. Найдан). Именно берет, хотя Демберел и любит дочь Жамца Должин, и та, в свою очередь, к нему неравнодушна, но в конце концов решает отец невесты. А Жамцу Демберел нужен, во-первых, как работник в его богатом хозяйстве, а во-вторых, часть скота он может фиктивно передать Демберелу, а часть продать до вступления в кооператив. А что вступать ему нужно — в этом у Жамца сомнений нет. Только боязно «им» свое добро доверять.

«Зять»

В тугой узел закручивается семейная жизнь Демберела: и любит он красавицу Должин, и уважает тестя — старика Жамца, но всем своим существом стремится к новой жизни, видит в ней источник счастья.

О монголах раньше говорили, что и медлительны они, и привыкли все откладывать на завтра, потому и самое популярное слово у них — «маргаш» (что значит «завтра»). Возможно, так оно и было, когда изнурительная жара или зимняя стужа не давала носа высунуть из юрты, когда размеренный быт, прерываемый бесконечными молениями, ничем не нарушал тоскливое, однообразное, как гобийский ландшафт, течение полунищей, кочевой жизни вымиравшего народа.

Но властно вошло в жизнь новое — в республике создается своя промышленность, растут новые города, прокладываются дороги. Это новое вносит иной ритм в жизнь монгола, и в старые, чингизовых времен традиции врывается оно властно и необрати-

мо. Нет, не будет Демберел откладывать на завтра свои дела и мечты, не будет ждать, пока кто-то решит за него. Ценой разрыва с любимой, с устоявшимся, обеспеченным бытом Жамцевой семьи идет он к новому — вступает в кооператив.

Нет нужды пересказывать содержание интересной картины Жигжида. Кончается фильм так, как кончались подобные истории и в действительности: Демберел стал передовиком, героем труда. К нему возвращается Должин. А деньги не принесли Жамцу счастья — в сундук пролезла мышь, и только бумажная труха осталась вместо тщательно оберегаемых старым аратом тугриков.

Правда, психологическая достоверность характеров, конфликта, быта к концу картины свелась, к сожалению, во многом к плакатному, дидактическому финалу. Тут чувство меры изменило опытному Жигжиду, умеющему через быт, через подробности жизни решать важные политические проблемы.

В фильме «Зять» мастерство режиссера проявляется и в работе с актерами — исполнителями главных ролей, и в решении отдельных эпизодов, например свадьбы — когда в старинном церемониале обряда мы увидим и новое (звучат национальные мелодии, но исполняют их на аккордеоне и контрабасе). Точное чувство времени не дает Жигжиду сфальшивить, когда он показывает, так сказать, взаимопроникновение «нового» и «старого». Причем мы увидим, как нелегок еще быт скотовода, увидим и такое порождение «нового», как обюрократившийся председатель кооператива или пьяница Хайзах.

Тем более режет глаз и слух апофеозно-митинговый конец фильма, как будто все проблемы решены и все трудности позади.

Передо мной редкая книжка, изданная в 1926 году,— «С киноаппаратом в воздухе». Автор ее, оператор Г. Блюм, летом 25-го года побывал в Монголии, в ее столице. Вот какие впечатления он вынес от своего первого знакомства со страной:

«Улан-Батор (прежде Урга). Столица Монголии. Правда, нет трамваев, автобусов, мощеных улиц... Все просто, примитивно. Вы представляете большое село? Село с автомобилями и с несколькими электрическими лампочками? Это город, столичный город Монголии. Это государственный центр... Молодой, освободившейся от китайской гегемонии всего несколько лет назад — Монгольской Народной Республики...

Здесь «часами» служит солнце. Город оживает с рассветом. Живет он до сумерек и замирает, и на смену людям по улицам бродят голодные собаки. Злые, кровожадные псы. Они властелины ургинских ночей. Они — местные вампиры. Ночью не попадайся — разорвут. Защищаться сложно. Они набрасываются стадами. Собака — священна. Убьете — штраф. Она поедает отбросы, падаль... Она оберегает Ургу от эпидемий.

В Урге зрелищ нет. Газета выходит раз в неделю, да и та в одну страницу...»

Прошу прощения за эту длинную цитату, казалось бы, не имеющую отношения к новому произведению монгольских кинематографистов. Но мне бы хотелось, чтобы читатели еще раз вспомнили, какой гигантский скачок совершила добрая и суровая страна, навсегда забывшая дикий и жестокий феодальный уклад.

«В Урге зрелищ нет...» В нынешнем Улан-Баторе шесть институтов, в нынешнем Улан-Баторе — Академия наук, театры, кино. И фильм, о котором мы говорили, создан в нынешнем Улан-Баторе.

Живы люди старой Урги, старой Монголии, и хотя другое время на дворе, но старое в их психологии еще и сегодня требует борьбы, преодоления. Об этом правдиво рассказали создатели фильма «Зять».

Привычный и непривычный Вайда

М. Черненко

«Березняк» («Brzezina»). Автор сценария (по рассказу Ярослава Ивашкевича) Анджей Вайда. Режиссер Анджей Вайда. Оператор Зигмунт Самосюк. Художник Мацей Путовский. Композитор Анджей Кожиньский. Производство Польского телевидения и кинообъединения «Тор» (Польша).

Когда я пишу и думаю об этом фильме, меня не оставляет мысль о следующей работе Вайда. Желание увидеть — ради чего же сделан этот фильм, ради чего возникла эта — на полном полемическом скаку — работа. Нельзя же забывать, что она появилась сейчас же вслед за дерзостным, колючим, подчеркнуто жестким, посягающим на святыни, почти оскорбительным «Пейзажем после битвы»...

Тем более что все здесь — и сюжет, и цвет конфликта, и пластика, и атмосфера, и температура действия, и колористическая гамма даже — кажется непривычным, чуждым, противоестественным тому, что принято было столько лет считать кинематографом Вайды, его образной и эмоциональной системой.

Достаточно начать с сюжета. Простейшего, традиционнейшего, почти забытого в своей простоте, камерного — в самом буквальном и самом переносном смысле,— замкнутого интерьером шляхетской усадьбы средней руки, тесными покоями, верандой, какими-то пристройками, лугом, березовой рощей, давшей фильму дыхание и название.

Достаточно начать с драматургии изображения, с медленного проезда повозки, наплывающей на пожухлую листву деревьев, выкатывающуюся из тумана на желтую песчаную дорогу.

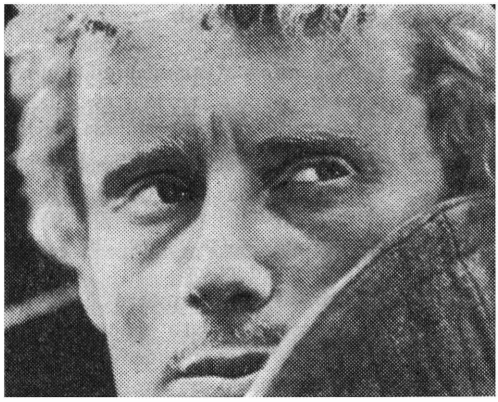
Достаточно начать с лица первого из героев, которого мы увидим на экране, с лица младшего из братьев (Ольгерд Лукашевич), нездешнего красотой своей, утонченной, увядающей, хрупкой, болезненной. Он и в самом деле болен, проведший годы в швейцарском санатории для туберкулезных, в какой-то неназванной «волшебной горе», приехавший сюда, чтобы встретить смерть, чтобы найти примирение с жизнью, чтобы встретить брата, единственного из близких и при этом невыносимо, неизмеримо далекого. Отдаленного еще более, чем другие, ибо он жив, будет жить, ему не грозит смерть, ему неизвестен срок.

Достаточно увидеть и старшего (Даниэль Ольбрыхский), заматеревшего в своем одиночестве, замершего в горе после недавней смерти жены, создавшего из этого горя непроходимый барьер между тем, что было, и тем, что не существует, не может существовать более.

Всего этого достаточно, чтобы узнать знакомую руку, знакомый глаз. Но для того словно, чтобы показаться еще более незнакомым, Вайда строит свой «Березняк» по законам, бесконечно далеким от всего, чему подчинялся прежде. Он погружает своих героев в бездонную безвоздушность взаимной ненависти, позволяет им выглянуть из инфернального интерьера шляхетского дворика лишь затем, чтобы увидеть третьего участника драмы, быть может, самого важного — крестьянскую девушку Малину (Эмилия Краковская), в объятиях которой младший найдет последнее успокоение перед смертью; в объятиях которой старший найдет освобождение от смерти — во имя будущей жизни.

Симптоматично, что «Березняк» оказался первым фильмом Вайды, не вызвавшим дискуссий.

Вспомнить хотя бы, что творилось в зрительных залах, на страницах польской, и не только польской, печати после «Канала», после «Пепла и алмаза», после просто «Пепла», после «Охоты на мух», не говоря уже о фильме «Все на продажу». Каждая из этих картин задевала, беспокоила, тревожила, возмущала, не оставляла равнодушным. А на этот раз температура почти академическая. Не удивительно, что польская критика поражается и сама не щадит слов,



«Березняк». Болеслав — Даниэль Ольбрыхский

чтобы найти подобающее объяснение неожиданной мягкости, закругленности, нейтральности столь принципиально ершистого мастера.

И чем только не объясняют эту непохожесть, эту педантическую приверженность оригиналу — давней новелле Ярослава Ивашкевича, написанной еще в конце двадцатых — начале тридцатых годов...

И тем, что «Березняк» родился как очередная телевизионная новелла из несколько музейного цикла экранизаций польской классики, а потому, естественно, должен был стать лишь почтительной иллюстрацией к оригиналу.

И тем, что, устав от дискуссий, от нескончаемого и одинокого единоборства с мифами давней и недавней отечественной истории, Вайда просто решил передохнуть на повествовании простом, полемически безопасном и сюжетно незамысловатом.

И тем, что маститый режиссер просто решил попробовать силы в незнакомом ему дотоле жанре психологической камерной драмы, как в «Охоте на мух» он пробовал себя в комедии.

И тем даже, что «Березняк» — это элементарный рецидив художественного прошлого недоучившегося студента Краковской академии художеств, своеобразная экранизация живописной традиции школы Мальчевского.

Сам Вайда придумал объяснение еще более неожиданное. Дескать, закончив работу над «Пейзажем после битвы», он был вынужден расформировать свою съемочную группу, с которой сделал подряд несколько картин, и группа ушла бы к другому режиссеру или просто распалась бы, а ему этого не хотелось и группе тоже, и тогда кто-то, кажется один из осветителей, сказал, что перечел недавно очень простой рассказ Ивашкевича, и хорошо бы его экранизировать, тем более работы с ним немного, но время пройдет, и потом группа сможет уйти в отпуск, а к ее возвращению Вайда придумает уже что-нибудь всерьез...

Вероятно, каждая из этих причин в отдельности и все они вместе справедливы. Но не менее справедливо, наверно, и то, что не сейчас, так фильмом позже «Березняк» или что-то очень на него похожее неминуемо должно было бы появиться, что без него Вайда просто не смог бы идти дальше, что логика всей его художественной биографии естественно и закономерно требовала именно такой перебивки.

Впрочем, и естественность и закономерность «Березняка» ясны лишь задним числом, лишь после нескольких картин «нового» Вайды, последовавших одна за другой с почти неправдоподобной быстротой, почти сталкивающихся друг с другом премьерами; после второго рождения художника, которого никто не ждал, на которое никто не надеялся, включая и самого Вайду.

Просто поразителен был диапазон его отчаянных поисков после «Пепла». Вайда пробовал на зуб едва ли не всю польскую литературу, классическую и современную: Жеромского и Конрада, Анджеевского и Брыля, Пшездецкого и Амброзевича. Пытался найти точку опоры в «польских» рассказах Льва Толстого и даже приезжал в Москву — договариваться о совместной постановке. Пробовал сюжеты исторические и триллеры, традиционные для поль-

ской школы военные истории «а ля Ставиньский» и бытовые комедии. Отправлялся в Югославию, чтобы снимать там для английского продюсера заведомо неудачный фильм о детском крестовом походе. Погружался в экранизацию «Сердца тьмы» для продюсера американского.

И столь же поразительна бесплодность этих поисков, невозможность преодолеть себя самого — свой успех, свою стилистику, свою драматургию, свои душевные стереотипы, невозможность начать все сначала, оставаясь, как это принято говорить, самим собой.

...Для этого ему пришлось вывернуть себя наизнанку. Для этого ему пришлось пережить смерть Цыбульского, пережить ее как собственную, чтобы, «оттолкнувшись» от трагической гибели соавтора своего шедевра — кстати сказать, так и не сумевшего до самой смерти освободиться от гипнотического успеха «Пепла и алмаза»,— произвести безжалостную оценку своего темперамента и своего интеллекта, жесточайшую ревизию своей этики и эстетики, своего душевного и художественного хозяйства.

Я отнюдь не хочу сказать этим, что «Березняк» стал новой вершиной в творчестве Вайды, наивысшим воплощением его таланта. Напротив, в определенном смысле эту картину можно было бы счесть даже шагом назад, как это сделал в своей статье Зигмунт Калужиньский, назвавший ее «миниатюрным кораблем, вставленным в бутылку рукой мастера, который некогда спускал на воду трансатлантические лайнеры». Можно было бы счесть, если рассматривать фильм вне контекста биографии режиссера.

В самом деле, покажи кто-нибудь этот фильм самому Вайде лет десять назад, и режиссер наверняка не узнал бы в нем себя — художника, гражданина, человека.

Ибо в «Березняке» на первый, во всяком случае, взгляд начисто отсутствует то, что составляло силу и нерв прежних вайдовских лент: жесточайшая, нерасторгаемая сопричастность человека болезненнейшим проблемам истории, ее невралгическим

«Березняк». Станислав — Ольгерд Лукашевич

точкам и нерассекаемым узлам. Только здесь, только на перекрестьях личных трагедий героев с трагедиями общества, нации, государства рождалась полемическая температура фильмов «польской школы», наиболее «полномочным» представителем которой был Вайда.

В «Березняке» режиссер изолирует героев не только от проблем эпохи — экран не подскажет, когда происходит действие: судя по костюмам, по мелодиям, по неуловимым подробностям — между двумя войнами, но когда? — он изолирует их от какой бы то ни было реальной действительности, изолирует настолько, насколько вообще позволяет сама материя кинематографа; насколько позволяет ранняя проза Ивашкевича: ее тончайшая психологическая нюансировка, ее историческая нейтральность, ее равнодушная элегичность, безжалостность ее психологического анализа, ее склонность к завершенным геометрическим композициям из действующих лиц, холодное изящество ее трагических построений, наконец, ее биологизм — низведение побуждений, мотивов, источников человеческой деятельности к двум извечным и непреодолимым императивам бытия — к Эросу и Танатосу, или,

«Березняк». Малина — Эмилия Краковская

говоря проще, к Любви и Смерти, именно так, с прописной буквы.

Впрочем, традиционность этого сюжета настолько вызывающа, настолько граничит с банальностью, что ни один из критиков, писавших о «Березняке», так, кажется, и не решился пересказать его с начала до конца с подобающей психологической драме серьезностью.

В самом деле, этой истории может позавидовать любой Лелюш в любом из своих конфетных проникновений в бездны мещанской психики под завлекательным названием «Жизнь, любовь, смерть» или, наоборот, в любом порядке — «Смерть, любовь, жизнь». Между тем Вайда исследует ситуацию именно такую, не вызывающую эмоционального противодействия у зрителя.

(Скажу в скобках, что подсознательно и мне хотелось бы отодвинуть изложение сюжета куда-нибудь в конец. Однако этого все-таки не избежать.)

Итак, неизлечимо больной туберкулезом Станислав возвращается из далекой Швейцарии в Польшу, чтобы провести последние месяцы своей жизни в заброшенном лесничестве, у старшего брата Болеслава. Однако с первого же мгновения между братьями вырастает психологический барьер. Болеслав, отрешившийся от жизни после смерти жены, похороненной здесь же, в березовой роще, не приемлет искусственной веселости младшего, его коробит симпатия, которая возникает между Станиславом и маленькой дочкой, его сердят мелодии городских шлягеров, которые Станислав без умолку бренчит на фортепьяно, привезенном из ближайшего городка, к тому же он изнывает от ревности к Малине, обратившей свое внимание на Станислава, а не на него, мужественного, волевого, здорового. Этот психологический поединок не может продолжаться бесконечно. Естественным разрешением его становится смерть Станислава. И жизнь оставшихся входит в нормальную колею: Малина выходит замуж за лесоруба Михала, Болеслав с дочкой уезжает из лесничества, оставляя в березняке два белых креста над могилами близких...

Такова сюжетная канва фильма, целиком следующая за течением повествования Я. Ивашкевича.

Не мудрено, что Вайда столь многократно и многословно клялся в верности к живому классику, председателю правления Союза польских писателей, а уже во время работы над фильмом и лауреату Ленинской премии мира. В сущности говоря, он клялся в верности той литературной и пластической традиции польской культуры, без помощи которой не был бы в состоянии выстроить эту непривычную для себя художественную модель. Клялся тем самым, в конечном счете, в верности и себе самому, крупнейшему романтическому поэту Польши двух последний десятилетий.

Ибо в «Березняке», вопреки всему, что написано выше, и об этом самое время сказать вслух, присутствует все, что было главным в предшествующих работах Вайды; все, что определяется его специфической художественной родословной; все, только ушедшее, загнанное в глубины человеческой психологии, не обремененное внешним, внеличностным, сколь занимательным или значительным оно ни было или казалось.

В самом деле, героям военных картин Вайды оставалось хотя бы горчайшее уте-

шение в их бесперспективной и отчаянной борьбе — предсмертное ощущение связанности с историей, нацией, судьбой народа, со всем, что на несколько порядков превышает ценность и стоимость индивидуального человеческого бытия; с тем, что выше смерти, выше суетности и суеты их героической агонии. Герои «Березняка» лишены и этого. Они обречены на себя самих, на то неназванное и почти неощутимое до поры до времени, что таится внутри и ждет своего часа, что не имеет ни формы, ни рационального обоснования, с чем нельзя бороться, ибо в этом единоборстве даже победа оборачивается победой над собой самим, а значит, поражением, а значит, и гибелью личности, превращением ее во что-то другое, пусть более высокое и значительное, но не свое, новое, неожиданное, а потому пугающее.

Казалось бы, это достаточно знакомо: лет пятнадцать назад, работая над «Каналом», в котором безвыходность героев была доведена до отчаяния античной трагедии, Вайда сформулировал — «моя тема — смерть», и каждую последующую его картину и в самом деле можно было рассматривать, как очередное исследование человеческой гибели. В полном согласии с этой автохарактеристикой и «Березняк» можно было бы счесть еще одним вариантом, еще одной вариацией этой не имеющей выхода, замкнутой на человеческую гибель, уничтожение, ничто драматургической ситуации, в которой герою оставалось лишь выбрать — во имя чего, каким образом, какой ценой покончить счеты с жизнью.

Между тем именно то жесточайшее самоограничение, тот телевизионный аскетизм, которому Вайда подвергает себя в экранизации новеллы Ивашкевича, и оказывается в этом случае главным.

Ибо в «Березняке» впервые, если не считать «Пейзажа после битвы», в котором герой, прошедший все круги лагерного ада, все-таки выходит к нормальной человеческой жизни, герои выигрывают в единоборстве с судьбой, с самими собой, со смертью, с самоуничтожением.

И победа эта тем полнее, что на этот раз ничто не может прийти им на выручку, что только в борьбе со своими слабостями, фальшивыми представлениями и комплексами они в состоянии обрести себя.

И пусть Вайда несколько облегчает свою задачу, пусть расщепляет своего героя пополам, расщепляет его смерть на психологически неравные половины, чтобы принести младшего в жертву старшему, чтобы еще одной — последней — смертью, еще одной потерей, еще одним примирением с биологической необходимостью пробудить в нем вкус к жизни, к деятельности, к движению. Пусть перекладывает сюжетное разрешение трагедии, ее эмоциональный накал на прямое воплощение Смерти, взятое из той же романтической традиции — на земную, плотскую, пышущую здоровьем крестьянскую девушку Малину, бродящую по березовым рощам и лугам, поросшим лилиями. Пусть обволакивает своих героев умиротворенностью золотой польской осени, отъединенностью природы, спокойным безразличием ее к тому, что происходит в мире суетящихся, распыляющихся в мучениях и муках человеческих существ... Значение «Березняка» в творчестве Вайды определяется именно этим — поворотом в судьбе героев: к жизни, к освобождению от прошлого.

И в драматургии творчества режиссера я назвал бы этот фильм катарсисом, решительным и зрелым очищением от стилистических и интеллектуальных излишеств, от символичности и барочности. Вайда находит в этой картине ту «неслыханную простоту», которую обречен искать и находит каждый художник, и счастье его, если он находит ее в расцвете сил. А Вайде сегодня всего сорок пять, и это только середина пути.

Потому-то я, думая об этой работе, думаю о его следующей картине, о той, что непременно последует за «Березовой рощей»...

Ответный визит американских режиссеров

В январе нынешнего года по приглашению Ассоциации американских кинорежиссеров в Соединенных Штатах Америки побывали Сергей Бондарчук, Юрий Озеров и Станислав Ростоцкий. В мае состоялся ответный визит американских кинематографистов. Гостями Союза кинематографистов СССР были вице-президент Ассоциации режиссеров США Роберт Уайз, режиссеры Роберт Олдрич и и Ралф Нелсон.

Американские кинематографисты ознакомились с деятельностью советских киноорганизаций, побывали на нескольких студиях, совершили поездку в Ленинград, Ташкент и Самарканд.

На творческих встречах демонстрировались фильмы наших гостей: «Штамм «Андромеда», «Вестсайдская история» (режиссер Р. Уайз), «Банда Гриссонов» (режиссер Р. Олдрич), «Голубки спасаются бегством» (режиссер Р. Нелсон). Американским режиссерам был показан ряд советских кинокартин.

Накануне отъезда наших гостей на родину в Союзе кинематографистов СССР состоялась заключительная встреча. В ней приняли участие секретари СК СССР А. Караганов, С. Бондарчук, В. Соловьев, научные сотрудники сектора кино Института истории искусств, киноведы и кинокритики, представители газет и журналов.

В ходе этой беседы американские режиссеры поделились своими впечатлениями от пребывания в Советском Союзе и встреч с советскими кинематографистами.

Роберт Уайз. Это была прекрасная и напряженная по ритму поездка. Москва — Ленинград — ночной полет в Ташкент — стремительный бросок в Самарканд... Советские коллеги предложили нам программу на выносливость, и, по-моему, мы выдержали. Очень интересно было побывать на ваших киностудиях. Большое впечатление произвел на нас ВГИК, постановка учебного и творческого процесса в этом уникальном киноинституте. У нас в США нет ничего подобного. Мне запомнились встречи с группой кинематографической молодежи в Ташкенте. Фильмы, которые показали нам узбекские кинематографисты, интересны и увлекательны.

Нам было приятно, что советские кинематографисты проявляют интерес к проблемам американского кино. Мы также стремились восполнить пробелы в наших познаниях и за короткий срок посмотрели 12 советских фильмов.

Ралф Нелсон. Я хочу вернуться в недавнее прошлое и процитировать высказывание одного из своих коллег по поводу визита советских режиссеров в США: «Мы все приняли участие в жизненно важном событии. Это может привести к чудесным результатам, которые сейчас даже трудно себе вообразить... Мы обнаружили сообща нечто весьма важное: мы коллеги, у нас одна и та же профессия, мы можем быть друзьями, можем быть полезными друг другу во многих случаях...» Эти мысли еще больше укрепились в нас сейчас, в конце нашей ответной поездки в СССР.

Позвольте мне высказать и одно дружеское замечание. Многие ваши фильмы, несмотря на высокие художественные качества, не имели бы успеха на мировом кинорынке, так как они сняты на черно-белой пленке. Мне думается, массовый выпуск цветных картин — это не прихоть, а необходимость современного кинопроизводства.

Роберт Олдрич. Мы надеемся, что наши контакты будут продолжены. Поэтому добавлю всего несколько слов. Первое пожелание: во время подобных поездок как можно больше времени тратить на просмотры фильмов. Второе: мы сделаем все возможное, чтобы добиться более широкого показа советских кинокартин в США. Того, что мы видим сейчас, явно недостаточно. Третье: я лично буду изыскивать возможности для совместной постановки с советскими кинематографистами.

В ходе встречи американские режиссеры ответили на ряд вопросов, поделились впечатлениями от просмотров советских картин.

Роберт Уайз. В первую очередь я назвал бы «Короля Лира». Увидев несколько лет назад в США блестящую картину Григория Козинцева «Гамлет», я очень ждал встречи с «Лиром». И не был разочарован. Это прекрасное воплощение на экране шекспировского произведения. Большое впечатление оставляет фильм «Начало», его концепция, структура, выразительные переходы из сегодняшего дня во времена Жанны д'Арк и, конечно, поразительная игра Инны Чуриковой... Тема узбекского фильма «Влюбленные» универсальна, понятна всем. В этой работе привлекают тонкость операторских решений, фантазия режиссера в разработке эпизодов. Для нас было неожиданностью, быть может, откровением то, как искренне и чисто прозвучала в фильмах «Начало» и «Влюбленные» тема любви.

Ралф Нелсон. Именно «Влюбленные» заставили меня пожалеть о том, что этот фильм (как и многие другие у вас) не снят в цвете. Случись по-иному, этой картине, на мой взгляд, был бы обеспечен широчайший прокат за границей.

Нам удалось также посмотреть первую картину Панфилова «В огне брода нет», в которой проявился удивительный талант режиссера. С большим интересом познакомились мы с незавершенной работой Эйзенштейна «Бежин луг». Это особенно ценные впечатления, поскольку творчество Эйзенштейна важно для каждого из нас, мы все очень многим обязаны искусству великого советского новатора.

Мне также хотелось бы упомянуть блестящий короткометражный фильм «Свадьба».

Роберт Уайз. Ралф не назвал и другую великолепную короткометражку «Замки на песке». Этот мальчик, герой фильма, мог бы, по-моему, сыграть Гекльберри Финна!

Роберт Олдрич. Огромное впечатление произвела на меня режиссура Андрея Тарковского. И, конечно, невозможно забыть увиденную нами вторую серию «Ивана Грозного».

Наши гости подробно остановились на современной ситуации в американском кинематографе. В последнее время в него влилась целая группа молодых режиссеров, работавших прежде на телевидении. Этот процесс, по-видимому, совпадает с повышенным интересом американского кино к проблемам молодежи. В последние годы было снято особенно много «мотоциклетных фильмов», то есть фильмов, рассказывающих о молодых людях, которые ищут смысл в жизни, стихийно, не видя выхода, бунтуют против царящего вокруг насилия и буржуазной пошлости. Среди этих картин особое место занял «Беспечный ездок», по мнению Р. Олдрича, «лучший американский фильм последнего времени».

Однако поток подобных картин отражает не только настроения молодежи, но и желание продюсеров и прокатчиков «погреть руки» на модной теме. Многие кинокомпании потерпели крах, пытаясь повторить «Беспечного ездока». Они исходили из того, что если показывать бунтующую молодежь, то это уже само собой обеспечит фильмам кинорынок. Роберт Олдрич рассказал об экранной судьбе широко разрекламированного фильма «Клубничная декларация»: «Монтаж и операторская работа в этом фильме фантастичны. Но сюжет не был воспринят публикой, ему не поверили, и фильм не имел успеха. Намного счастливее оказалась судьба фильма Р. Раша «Прямо говоря» — резкого, бунтарского, но более прямого, правдивого, доходчивого».

Р. Уайз, Р. Нелсон, Р. Олдрич охарактеризовали кризисное положение, сложившееся сейчас в американском кинопроизводстве.

— «Голливудская сцена» очень изменилась, — отметил Р. Уайз. — Многие крупные кинокомпании оказались в критической ситуации, хотя, я бы сказал: «больной еще не испустил дух, он еще дрыгает ножками...» «Но он очень болен»,— добавляет Р. Олдрич. «Живой пример тому,— продолжает Р. Уайз,— затруднения, которые испытал присутствующий здесь Роберт Олдрич. Он был вынужден порвать с крупными кинокомпаниями и ставит теперь фильмы на собственной небольшой студии». «Но и этот пациент сильно болен, — замечает Р. Олдрич, указывая на себя. — Положение трудное...»

— Любопытно, — вступает в разговор Р. Нелсон, — что за последние годы резко возросла роль режиссера в нашем кинопроизводстве. Раньше зачастую все решалось лишь тем, кто будет «звездой» нового фильма — Кларк Гейбл, Спенсер Трейси или Элизабет Тейлор? Сейчас финансирующие организации прежде всего учитывают, к т о будет ставить фильм.

— Несколько лет назад, — продолжает Р. Уайз, — правительство США настояло на разделении кинопроизводства и проката. Это добавило новые трудности. Теперь у продюсера нет никаких гарантий в отношении рынка сбыта. Все зависит от того, «надежна ли картина» с точки зрения прокатчиков, вовсе не заинтересованных в поддержке талантов и ни под каким видом не желающих рисковать на постановке картин ищущих молодых режиссеров.

Разговор коснулся также перспектив «кассетного фильма». «Кассетное кино на нас надвигается, это будет очень серьезная экономическая, коммерческая проблема», — отмечают американские кинематографисты. «Кассетный горизонт ближе к нам, чем нам кажется и хотелось бы», — полагают и наши гости.

...Заключая встречу, секретарь Союза кинематографистов СССР А. Караганов поблагодарил гостей за интересную беседу и вновь отметил пользу и важность контактов, установленных между Союзом кинематографистов СССР и Ассоциацией кинорежиссеров США.

А. ВАСИЛЬЕВ

Отовсюду

Болгария

Режиссер Христо Христов приступил к съемкам картины «Обледенелый мост», которая должна воскресить на экране один из наиболее драматических эпизодов жизни великого болгарского революционера Георгия Димитрова. В одном из интервью журналу «Болгарские фильмы» Христов следующим образом изложил замысел будущей постановки: «В основе сюжета — короткий, но очень насыщенный период биографии Димитрова — от последнего этапа Лейпцигского процесса до приезда в Москву. Мы стремимся в своей работе раскрыть личность героя во всей полноте, личность мужественного человека, преданного сына, нежного супруга и большого гуманиста, перед лицом смерти думающего о будущем человечества. Мы хотим показать на экране Человека с большой буквы, отважного борца против фашизма. Монографическая тема в картине становится темой общественной, темой борьбы прогрессивных сил мира за спасение Димитрова. Главная задача, которую мы ставим в своей работе, создать ленту о незыблемости, неколебимости коммунистических идей». Оператор «Обледенелого моста» Атанас Тасев добавил к выступлению режиссера следующее: «Нам предстоит снять политический фильм... Такой фильм не только должен быть живой хроникой исторических событий, он должен вылиться в победный гимн величайшим и самым гуманным идеям нашего времени, которые великий болгарин Димитров провозгласил во весь голос с трибуны Лейпцигского судилища...»

●

Болгарские кинематографисты поставили несколько новых приключенческих фильмов. Это «Странный поединок» режиссера Тодора Стоянова — о борьбе органов безопасности с агентами иностранной разведки; героев играют Петр Слабаков и польский актер Леон Немчик, в картине заняты также Невена Коканова и Маргарита Чудинова. Это картина Людмила Киркова «Не оглядывайся назад», воскрешающая драматический эпизод партизанской борьбы; в фильме снимались Асен Георгиев, Димитр Буйнозов, Иорданка Кузманова, Николай Бинев. Приключениям болгарского разведчика посвящается шестисерийный телевизионный цикл «Мертвые не возвращаются» с участием актеров Владимира Смирнова и Георгия Калоянчева. Постановку этого цикла осуществляет Тодор Стоянов.

Италия

Режиссер Элио Петри, привлекший широкое внимание критики и зрителей своим последним фильмом «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений», продолжает работать в сфере «политического кино». Вместе со своим постоянным сценаристом, писателем Уго Пирро, режиссер работает

над картиной с условным названием «Рабочий класс отправляется в рай». Впервые в итальянском кино последних лет объектив киноаппарата устремлен на рабочего в его обычной производственной и бытовой обстановке. Съемки ведутся на заводе, где и работает герой фильма Лулу (роль его исполняет актер Джан Мария Волонте). «Я ставил перед собой задачу,— заявил режиссер,— показать современного итальянского промышленного рабочего, жертву не только эксплуатации неокапиталистического общества, но и жертву отчуждения, жертву всего психологического и пропагандистского груза, который взваливает на его плечи это общество». Режиссер сказал, что хочет показать рабочего не как «святого» и «жертву», но как одно из «главных действующих лиц» современной жизни. Лулу — обычный рабочий, думающий в первую очередь о заработке, чуждый культурных интересов, на которые у него не остается ни сил, ни времени. Личная жизнь его тоже весьма невесела, сложна и запутана. У него нет ни друзей, ни по-настоящему близких людей. Единственная доступная ему деятельность помимо отупляющей работы — политическая и профсоюзная борьба, но и здесь Лулу, человек недостаточно активный и развитый, не может найти себя. Однако развитие его самосознания происходит диалектически, и постепенно он сознательно приходит к идее необходимости пролетарской борьбы.

●

«Кино и мафия» — вот вопрос, который неизменно продолжает привлекать внимание итальянской общественности. В самом деле, всем в Италии памятны не только фильмы прогрессивных режиссеров о мафии («Сальваторе Джулиано» Франческо Рози, «Человек мафии» Альберто Латтуады, не говоря уже о первом из подобных фильмов — «Под небом Сицилии» Пьетро Джерми), но и попытки мафии помешать созданию произведений, разоблачающих ее преступления (гибель журналиста Де Мауро, которую многие связывают с его работой над сценарием нового фильма Рози, препятствия, чинимые съемкам и показу фильма Джузеппе Феррары «Камень во рту»). Ныне большой интерес критики и зрителей вызывает картина режиссера Дамиано Дамиани «Признание полицейского комиссара прокурору республики», вскрывающая тайные связи между мафией, полицией и судебными органами. Именно это и препятствует нормальному выходу фильма в прокат и вызывает широкую кампанию в поддержку фильма со стороны прогрессивной печати. В главных ролях в фильме — актеры Мартин Бельзам и Франко Неро. Фильм Дамиани был показан на VII Международном кинофестивале в Москве.

Мексика

Готовится еще одна экранизация биографии героя освободительного движения Латинской Америки Симона Боливара. На этот раз фильм будет совместного мексикано-венесуэльского производства, он задуман как широкое эпическое произведение, постановочное и зрелищное. На съемки фильма ассигнуются значительные средства.

Польша

Тадеуш Конвицкий, писатель и режиссер, автор широко известных фильмов «Последний день лета», «День поминовения», «Сальто», ряда прозаических произведений (в Советском Союзе переведена его книга «Современный сонник»), сохраняя верность своей традиционной теме связи прошлого и настоящего в человеческом сердце, снимает новую картину под условным названием «Как далеко, как близко отсюда». Главные роли в фильме Конвицкий предложил сыграть Анджею Лапицкому и Густаву Холубеку.

●

Польские кинематографисты вместе с коллективом студии ДЕФА участвовали в постановке научно-фантастического фильма «Сигналы MMXX». Режиссер Готфрид Кольдитц воспользовался для экранизации повести Карлоса Раша «Ловцы астероидов» услугами интернационального актерского состава — в картине заняты Петр Павловский и Ирена Карель, Збигнев Саван и Хельмут Шрайбер, Юрие Дарие и Евгений Жариков, Гойко Митич и Фредерик Рихтер. Премьера картины состоялась в варшавском кинотеатре «Релакс» и, по отзывам прессы, привлекла внимание широкого зрителя.

Румыния

Принято решение улучшить и изменить структуру отечественной кинематографии, более целесообразно использовать производственную мощь румынских киностудий. Это решение вызвано тем, что в 1970 году в Румынии было выпущено лишь 9 художественных фильмов, хотя, как отмечается в еженедельнике «Контемпоранул», техническая база киностудии «Букурешть» позволяет втрое увеличить продукцию. Румынские кинематографисты приняли обязательство создать в 1972 году 25 художественных фильмов, увеличить выпуск лент на современную тему.

США

Печать уделила много места сообщениям о гибели в авиационной катастрофе Оди Мэрфи. Мэрфи — весьма сложная и трагическая фигура, характерная для Голливуда. В годы второй мировой войны этот парень из Техаса стал военным героем, и его подвиги широко использовала американская военная пропаганда. От солдата он быстро прошел путь до лейтенанта, один уничтожил, ранил или взял в плен 240 немецких солдат, был награжден 24 военными наградами. После войны одно американское издательство заказало ему книгу о его военных подвигах. Однако его воспоминания, которые назывались «В ад и обратно», по сути, не носили милитаристского характера, такого, как желали заказчики. Не-

смотря на это, книгой и ее автором завладел Голливуд. По книге Мэрфи был поставлен снискавший себе печальную известность ходульный и лживый милитаристский фильм, в котором он сыграл главную роль, то есть самого себя. Так Мэрфи стал непрофессиональным актером, но ни успеха, ни удовлетворения кино ему не принесло. Потом он пробовал счастья на телевидении, но также неудачно. Мэрфи из-за колоссальных долгов попал под суд, а затем — в прошлом году — обвинялся в попытке совершить убийство, но был выпущен на свободу: во внимание были приняты его былые заслуги. Последнее время Мэрфи пытался стать кинопродюсером. Он намеревался поставить фильм, в котором хотел также сыграть главную роль. Название, которое он хотел дать фильму,— «Одно мгновение, чтобы умереть».

●

Режиссер Роберт Хьюз снял на 16-миллиметровой пленке документальный фильм «Артур Пенн, 1922: темы и варианты». Это девяностоминутный очерк о творчестве и личности Артура Пенна, известного американского режиссера («Погоня», «Бонни и Клайд» и другие).

В серии интервью Пенн обсуждает и интерпретирует свое творчество, проблемы производства, а также комментирует наиболее явные параллели между своими фильмами и своей жизнью. Отрывки из киноработ Пенна иллюстрируют эти высказывания, друзья добавляют собственные комментарии, а сам Пенн просматривает и дополняет уже отснятые интервью. Пенн показан на съемках своего последнего фильма «Маленький Большой человек», дома, за чтением вслух Марка Твена своей семье, на улицах своего родного городка Стокбридж, где развертывается действие фильма «Ресторан Алисы». Хьюз избегает статичности обычного интервью, благодаря тому, что интервьюер остается за кадром и его вопросы не слышны.

Сценарий

Градостроители

С. Герасимов

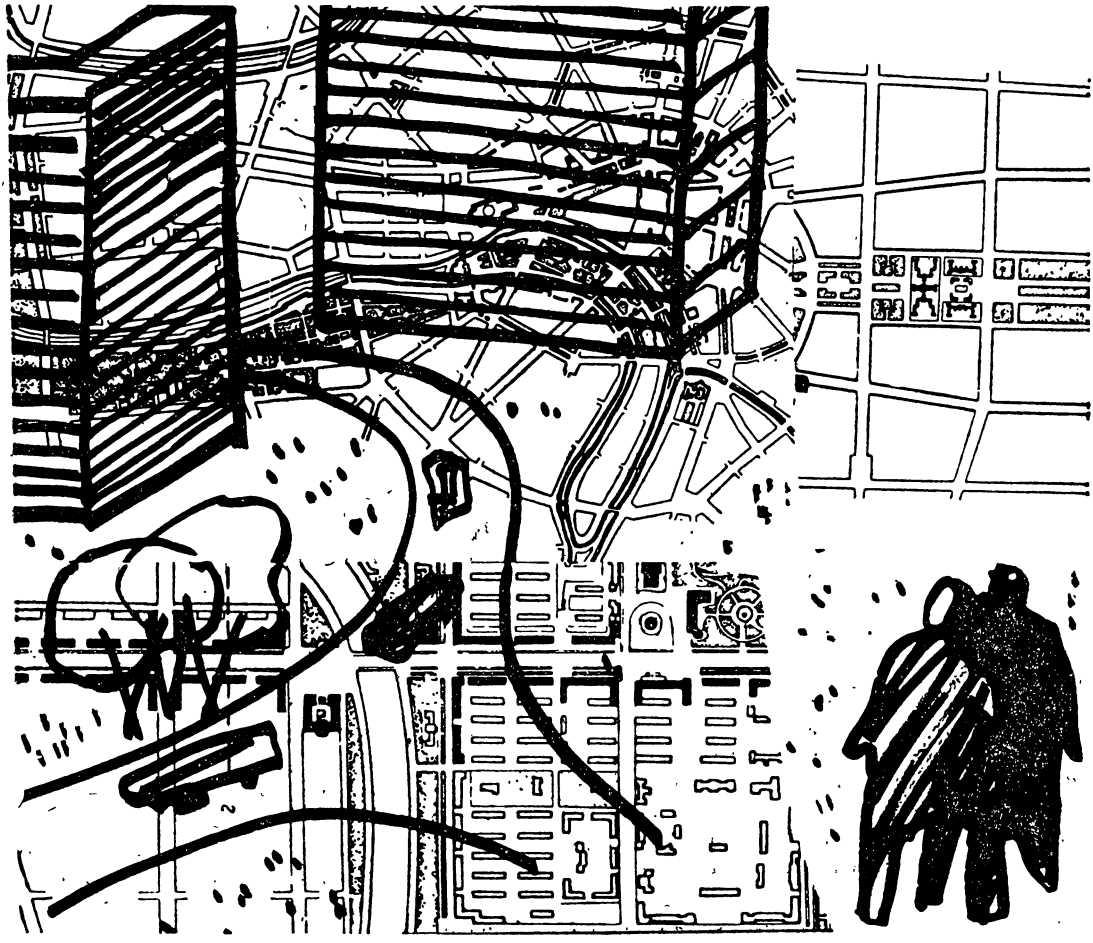


Рис. С. Лифатова

На стендах цветные диапозитивы — жилые дома, монументальная живопись и скульптура.

Архитектура современных решений, комплексные застройки.

Аппарат фиксирует эти фотографии — приближается, двигается мимо архитектурных деталей, снова рассматривает их на общем плане.

Участники симпозиума переходят вдоль стендов от одной фотографии к другой.

На этом фоне возникают заглавные титры. Колонный зал Дома союзов заполнен архитекторами.

Среди них Александра Васильевна, Калмыков, Соколов.

Квартира Александры Васильевны.

— Красота...— сказал Колышев, отрезая себе ломоть от жареного сайгака, распростертого на блюде.— Не надо бросаться словами: красота — это очень сложно... Очень.— Он оторвал сильными зубами изрядный кусок от ломтя.

— Красота — это очень просто,— сказал Архангельский, появляясь в дверях.— Вот сидит красивая женщина. Смотрите! Тут все ясно.— И он коснулся щеки Марии.

Мария не пошевелилась. Она только отвела руку.

— Все относительно,— сказала она.

Проходя мимо, Александра Васильевна обернулась к Архангельскому:

— Не надо ее трогать.

— Я не трогаю — я касаюсь. Касаться и лететь!

— Куда, голубчик? — поинтересовалась Александра Васильевна.

— Это не важно. Важен сам процесс: касаться и лететь!

— Лети, брат, лети...— лениво отозвалась Мария.

— Вот именно! — расхохотался Колышев. Он, не переставая, жует, жир течет по подбородку, он ищет, чем вытереть пальцы, вытирает об угол скатерти.— Чертовски вкусно!— говорит он, откровенно блаженствуя.

Мария пристально смотрит на плотоядный рот, лениво отворачивается и говорит очень тихо и внятно:

— Ужас... Все сожрать...

Колышев опять прилаживается к сайгаку. Он ищет нож, находит, режет.

— Вот именно, Машенька,— говорит он.— Вот именно — все без остатка, пока другие не сообразили!

В прихожей, где по стенам расставлены книги на полках, а поверх них лежат старые, пыльные кальки и синьки — жилище архитектора! — у вешалки ссорятся двое. Оба молоды. Это Таня и Павлик (жених).

— Ты даешь повод,— говорит Павлик.

— Никакого повода!

— Он смотрит на тебя, как на собственность...

— Глупости! Идиотские глупости! — Таня затыкает уши пальцами.— Не хочу слушать! — Она пытается уйти.

Павлик удерживает ее за руку:

— Если уже сейчас так, что будет потом?

— Потом не будет,— говорит Таня негромко, сдерживая подступающую ярость.

— Не понял,— говорит Павлик.

— Вообще не будет никакого «потом»! — взрывается Таня.— Действительно, если уже сейчас так, на кой черт все это надо?

— Погоди.

— Ничего не буду годить.— Таня в ярости срывает с вешалки пальто.— Тупость какая! Можно подумать, что ты меня облагодетельствовал. Откуда эта дурацкая фанаберия? Видите ли, если он соизволил протянуть руку, ты должна пасть на колени, распластаться и ползти... Да я умнее тебя во сто крат! — говорит она.— Умнее и талантливее, и ты это великолепно знаешь... И все-то твое преимущество — штаны!

Ошеломленный Павлик все же пытается удержать Таню за руку.

— Ну погоди,— говорит он.— Ну успокойся. Штаны у тебя тоже есть и тоже лучше, чем у меня.

— Он еще острит, дубина! — Таня вырывает руку.— Не ходи за мной. Это совершенно бесцельно...

Звонок.

Таня останавливается в нерешительности, смотрит в пол, щурится, раздувает ноздри:

— Идиотство!

Звонок.

Александра Васильевна идет открывать дверь.

— Поссорились! — говорит она.— Поругались. Это славно...

Входят трое, вносят проекционный аппарат, экран, свернутый в трубку. Топчутся в дверях, поют, как клирошане, на три голоса.

В прихожую набивается народ.

Колышев, продолжая жевать, держа в руках по вилке с большими ломтями сайгачатины, пробивается к вошедшим.

— Ха-ха-ха! — говорит он басом.— Вы чуть не опоздали. Вот все, что осталось! — И вручает вошедшим по вилке.

Высокий седоватый мужчина, с неотразимо властным взором, подходит к Тане, заключает ее в объятия и принимается целовать. Сперва она увертывается, потом начинает смеяться.

— Боже мой, какая прелесть! — говорит этот высокий мужчина, обращаясь ко всем. Он даже вытирает глаза, налившиеся восторженными слезами.— И вот этот тип,— локтем он стучит в грудь Павлика,— уводит ее от нас средь бела дня, как коня с ярмарки! В мастерской образуется вакуум — мы приходим, а Тани нет. Какая тоска!

Вдруг видно, что возглас этот вырывается из души, в нем нет ни шутки, ни кокетства.

На секунду стало тихо.

— Я там,— говорит Таня.

— Нет, нет, нет. Нету!

— Там.

— Нету! — говорит Паладьев.— Это уже не та Таня. Это совсем другая Таня.

— Та самая,— говорит Таня.

Вдруг Паладьев замечает, что Таня в пальто.

— А почему в пальто? — Он оглядывает окружающих с горьким недоумением:— Она хотела уйти! С нами уже неинтересно!

Таня внимательно и прямо смотрит на Паладьева. Рука поднимается, расстегивает пуговицу на пальто, медлит, опускается. Таня вдруг вся оборачивается к Александре Васильевне:

— Остаться?

— Да, конечно,— говорит Александра Васильевна с серьезной улыбкой.

Только жених, плотно сомкнув губы, сосредоточился на муке, которой не видно конца.

Входят еще люди — маленькая толпа. Иные со свертками, в разговоре слышится иностранный акцент, то славянский, то английский, а то и прямая английская и испанская речь.

На диване Мария в той же позе. Теперь в руках у нее стакан, из которого она попивает неторопливо.

На другом конце дивана прежде не замеченный нами Калмыков. На лице его удовольствие — ему нравятся весь этот шум и бестолочь говора, и мелькание лиц, и облик комнат, сплошь завешанных картинами, этюдами, рисунками зданий и целых улиц, заваленных книгами, лежащими без всякого порядка, но создающими красоту и одухотворенность всего этого жилища. С тем же покойным удовольствием он разглядывает Марию. Она ставит стакан и оборачивается к нему.

— Хотите познакомиться? — говорит она.— Меня зовут Мария.

Калмыков поднялся было, но Мария удержала его:

— Не надо, сидите,— и протянула руку.

Калмыков с готовностью пожал ее руку и так долго не отпускал, что она вынуждена была отнять ее сама.

— Простите,— сказал он.— Меня зовут Калмыков Дмитрий Андреевич.

— А-а,— сказала Мария неопределенно. Быть может, она что-то слышала о нем, а может быть, просто так сказала: а-а-а...

Теперь она смотрела на Калмыкова в упор, и он даже как-то робел под ее взглядом.

— Вам нравится здесь? — спросила Мария.

— Да, очень.

— А что нравится?

— Все! Комната, люди и шум, конечно. Я отвык от Москвы, у нас тихо.

— Где у вас?

— Далеко!

— Где далеко?

— На северо-востоке.

— Что вы там делаете? — С Марии словно слетели медлительность и лень. Голос ее оживился, глаза смотрели внимательно, пристально даже:— Так, что?

— Строим помаленьку,— сказал Калмыков.

— А! — сказала Мария, все так же глядя на него. Видимо, ей свойственно было вот так беззастенчиво разглядывать то, что ее интересует. Сейчас ее интересовал Калмыков.

— А вы что делаете? — спросил Калмыков.

Мария ответила не сразу.

— Почти ничего. Так, понемножечку... Вот, пришла в гости к Александре Васильевне. Я у нее работала. Вы ее знаете?

— Конечно. Иначе как бы я сюда попал?

— Очень просто,— усмехнулась Мария.— Вас мог кто-нибудь привести. Вон, видите, сколько народу... (В дверях теснились иностранцы.) Что ж вы думаете, она всех их знает? Это все с симпозиума.

— Я тоже с симпозиума,— сказал Калмыков.

— Ну да. Я так и поняла.

— Только я знаю Александру Васильевну очень хорошо,— говорит Калмыков.— Я же учился у нее.

— А-а-а, значит, вы совсем еще молодой.

— Тридцать четыре,— сказал Калмыков и совсем было спросил: «А вам?», но все же не спросил.

— А мне двадцать девять,— сообщила Мария.— Я тоже училась у нее. И работала у нее в мастерской. Потом ушла...

— Почему?

— По глупости. Я много делала глупостей,— сказала Мария.— Впрочем, пожалуй, не больше, чем все.

— А какие глупости?

Мария долго, молча глядела на Калмыкова.

— Выходила замуж.

— А, да!.. Да...— сказал Калмыков.

Мария усмехнулась, отвела глаза, будто утеряла к нему всякий интерес. Увидела Таню, позвала. Таня уселась с ней рядом.

— Черт знает что! — сказала Таня.

Мария заговорила с ней опять тем же ленивым, далеким голосом:

— Поругались...

— Откуда ты знаешь?

— Ну, так всегда бывает,— сказала Мария.— Повышенная требовательность и прочее такое, всякое. Ревнует, наверное, а?.. А что, Агасфер пришел?

— Да, вон он,— сказала Таня.

— А-а... Да...

Калмыков с любопытством прислушивался к разговору.

— А кто это Агасфер? — спросил он.

Мария лениво спохватилась:

— Я вас не познакомила. Калмыков. Дмитрий, кажется, вы сказали?

— Да, Дмитрий.

— Вот,— сказала Мария.— А это Таня. Таня Павлова. Она тоже архитектор. Боюсь, что все здесь архитекторы — целый батальон... Агасфер! Действительно, почему? Я уж как-то и не помню.

— Потому что вечный, наверное,— сказала Таня.— Без возраста.

— Да, да, кажется, так, вечный...— Мария чему-то улыбнулась.— Вечный!.. Да, да.

Она посмотрела на Агасфера, который стоял окруженный иностранцами. Все говорили по-английски, смеялись.

Калмыков уловил взгляд Марии.

— Так это же Паладьев! — сказал он.

— Ну да, конечно. А вы его знаете? — спросила Мария.

— Еще бы, как не знать.

— Вы и у него учились?

— Немного,— сказал Калмыков.

— Все у него учились! — сказала Таня, глядя на Паладьева.— А что толку?..— Она нахмурилась.— В самом деле, выйти замуж да и все тут.

— Не смей,— сказала Мария.— Ты способная.

— Да ну... Выйду, наверное.

— Не смей! — повторила Мария.

К ним подошла Александра Васильевна:

— Маша, что это ты? Как не стыдно! Не пугай Митю. Он человек тихий, деревенский,—

гладит Калмыкова по голове.— Замуж — хорошо, дети пойдут. Вот Митя, поди, уж троих завел... А, Митя?

— Да нет, Александра Васильевна,— улыбнулся Калмыков.— Как-то еще не успел.

— Что ж так?

— Как говорится, руки не доходят,— сказал Калмыков.

— Ишь, какие ты шуточки отпускаешь столичные! — удивилась Александра Васильевна и, обернувшись к Паладьеву, замахала ему рукой, показывая на Калмыкова:— Николай Николаевич!

Подошел Паладьев.

— Вот он где!

Паладьев обнял Калмыкова, усадил на диван, сел рядом, вплотную к Тане.

В дверях появился жених. Павлик смотрит на Таню испепеляюще, поворачивается на каблуках, уходит в прихожую.

Таня порывается встать. Паладьев, весело разговаривая с Калмыковым, удерживает ее. Таня хмурится, раздувает ноздри, говорит:

— Черт с ним! — И усаживается глубже.

Мария лениво усмехнулась.

— Шик! — говорит Паладьев.— Вид здоровый, взгляд ясный. Шик! Видел твои проекты — штука... Штука!

— Будто бы?— сказал Калмыков, явно польщенный.— Так ли?

— Так, так,— говорил Паладьев.— Только ты, брат, максималист ужасный. Определенно максималист! Есть такое суждение — максималист, и все тут!

— Вот видите, уж и суждение есть,— не без тревоги сказал Калмыков.— Откуда же? В обрез по надобностям людским — только-только.

— Эка махнул — по надобностям! — усмехнулся Паладьев.— Надобности людские безграничны, брат. Помнишь, у Достоевского Митя Карамазов: ох, широк человек — не худо бы обузить! Или даже еще определеннее: «Я бы сузил...» Да, да, именно: я бы сузил!... Вот и суживали.

— Нельзя, нельзя суживать,— сказал Калмыков.— Нельзя! Грех.

— Грех! Ишь, какое словечко извлек...— усмехнулся Паладьев.— Грех — это славно...— Вдруг он сжал Тане руку так, что она закусила губы, поднялся:— Пойдемте Мексику смотреть.

Все поднялись.

Они спустились по лестнице, не прекращая разговоров, и так дошли до первого этажа, где была мастерская скульпторов. Чья-то рука нажала кнопку звонка.

Сами хозяева стояли в дверях. Мастерская была сплошь заставлена и увешана работами, и Калмыков начал было разглядывать — но свет погас, и застрекотал аппарат.

На маленьком экране желтым и синим засияла Мексика.

Изображение придвинулось и заполнило весь большой экран.

— Экие колеры! — восхищенно сказал кто-то.— Тут и придумывать не надо — само в руки идет.

— А вот и нет!— сказал другой голос.— Изобилие опаснее скудости. Перебор. Двадцать два! В северной скудости нашей сила пошибче.

— Полно врать! — сказал Колышев.— Вспомним Италию — где это там, интересно, перебор? Щедрость, и все тут.

На экране пирамиды ацтеков.

— У, язви его... Жестоко завинчено! Свирепое художество.

— Вот Сикейрос,— сказал женский голос.

— Положим, Диего Ривера... А вот это уже Сикейрос.

Из яростных цветовых сплетений выступило лицо и руки. Раскрываясь вширь и ввысь, предстала на экране гигантская композиция, посвященная миру. В центре женщина — образ мощи и милосердия.

— Да-а-а,— сказал тот же голос.— Тут и критика не властна.

— Полно врать! — опять сказал Колышев.

Он стоял у самого аппарата, и узкий, косой лучик вырывал из темноты нос, рот, который продолжал еще что-то жевать.

— Критика всевластна! Хотите, разгром-

лю сейчас вашего Сикейроса — камня на камне не останется. Ха-ха-ха,— сказал он.

— Пошел вон,— тихо проговорил Паладьев, глядя на экран.— Не отвлекай... Вот он сам.

На экране лицо Сикейроса.

Он смотрит на мир строго и озабоченно.

Аппарат отъезжает. Теперь Сикейрос разговаривает с приезжим художником. Мы узнаем Соколова, который сейчас стоит у аппарата.

— Ага!— сказал Паладьев.— Вот ты где, голубчик. Сподобился, брат!

— А как же,— сказал Соколов, поправляя фокус,— хоть постоял рядом с великим. Имел беседу...

— А это что же, все подмастерья? — говорил Паладьев, глядя на экран из-под бровей.

— Ну, почему? Мастера,— сказал Соколов.— Каждый свое дело изрядно знает, кооперация могучая плюс беззаветная любовь к самой идее.

— Да, это имеет значение,— как бы про себя сказал Паладьев.— А это что же?

— Это портрет Христа,— ответил Соколов.— Обратите внимание, Сикейрос не называет это иконой. Написал он Христа в тюрьме. На обороте прелюбопытная надпись...

Как раз в это время Сикейрос повернул портрет и, водя пальцем по строчкам, стал объяснять надпись.

— А за что он сидел? — это голос Марии.

— За участие в забастовке железнодорожников. А попросту — за всю свою жизнь, ну хотя бы за то, что коммунист,— сказал Соколов.

На экране работы Сикейроса, сделанные в тюрьме. Лица, лица, лица — народ...

Потом опять идут в мастерскую.

Мастерская размером с ангар. Все залито светом. Во всем объеме раскрывается композиция и крошечные люди перед нею.

Сикейрос показывает свои краски. Большой кистью он кидает их на белую плоскость стены. Краски горят яростно.

— Музыка! — сказал Паладьев.— Гром! А, Танюра! Каков старичок! Нравится?

— Нравится,— сквозь зубы сказала Таня.— Старичок. Будь он проклят...

— Тихо, тихо,— Паладьев смеялся беззвучно, все сжимая Танину руку.

— Больно,— сказала Таня.

— Больно? Хорошо...— он отпустил ее руку.

Таня прошла сквозь толпу в другую комнату, где было светло и пусто.

Паладьев одолел жажду пойти за нею. Остался. Сложил руки на груди.

На экране Сикейрос с женой. Обнимает ее, потом поднимает на руки, несет, смеясь.

— Эка, сила! — сказал Колышев.— Вот тебе и семьдесят четыре.

— Сила — талант,— сказал Паладьев.

— Здоровье, просто здоровье,— сказал Колышев.

— Здоровье — тоже талант,— сказал Паладьев.

— Любовь,— сказала Мария.

— Вот,— Паладьев поднял палец.— Первейший талант. Первейший талант — любовь!

В это время на экране опять засветилось удивительное лицо женщины, смотрящей прямо вперед, на мир.

— Вот в чем штука, Машенька.— Паладьев протянул руку к экрану.— Именно в этом все дело.

Лента оборвалась.

— Еще есть? — спросил Паладьев.

— Есть,— сказал Соколов,— только перемотать надо.

— Таня будет показывать шараду,— сказала Александра Васильевна.

Она стояла в дверях, за ней — Таня.

— Мне нужна Ната,— сказала она в темноту.

Поднялась рослая девушка.

— Зачем я тебе?

Таня тянула ее за руку.

— А что я должна делать?

— Узнаешь... Ты мне тоже нужен,— сказала Таня жениху.

Застрекотал аппарат.

Но был уже не Сикейрос, а город Амурск.

— Обманство! — сказал кто-то.— Ну, хитер, протянул свою контрабанду!

Соколов смутился, а может быть, сделал вид.

— Просим извинить,— сказал он.— Сейчас остановим.

— Не надо,— сказал Паладьев.— Интересно.

И все стали смотреть Амурск.

На площади перед универмагом стоял сам Соколов в шапке, сдвинутой на затылок.

— Фигура! — сказал Архангельский. — Да, брат, есть в тебе что-то нондискретное.

— Тихо, тихо,— сказал Паладьев.— Экие злые дети... И слово непонятное какое-то...

— Нет, в самом деле,— не унимался Архангельский.— Разделано под орех, все как у людей.

— Зримые черты низкопоклонства,— сказал Соколов и выключил аппарат.

— О, ноу! — загудели англичане.— Ит'с вери интерестинг, вандерфул!

— Славно, Лева, славно,— говорил Паладьев, глядя на Соколова с той заинтересованной улыбкой, которую так ценили и так ждали ученики.

Но Соколов, склонившись над коробкой, укладывал ленту дрожащими руками.

— Славно,— еще раз сказал Паладьев.— Если буду жив, непременно приеду к тебе. Еще этим летом. Непременно!

И он опустил свою широкую ладонь на упрямый и обиженно склоненный затылок:

— Ей-богу, хорошо!

— Хозяйка просит дорогих гостей,— сказала от дверей Александра Васильевна.

И все пошли наверх смотреть шараду.

Тут получилось так, что Калмыков опять оказался на том же диване рядом с Марией.

Калмыков рассматривал Марию.

— Удивительно...— сказал он вслух.

— Что? — спросила она.

Калмыков продолжал смотреть.

Он видел чистую округлость скулы, глаз, поблескивающий из-под века, шевельнулись губы.

— Вы что-то сказали?

Он продолжал смотреть.

Взгляд его отразился на ее лице чуть заметным смятением.

— Смотрите туда,— сказала Мария.

Из прихожей вышла Ната, потом жених.

— Ей-богу, не знаю, что мы изображаем,— сказал он.— Нас не посвятили.

И тут появилась Таня.

— Перед вами первый, второй и третий слог. А сейчас будет целое.— Она взяла со стола блюдо с заливной рыбой.— Вот целое.

Наступила пауза. Все думали.

— Это честная шарада? — спросил Архангельский.

— Абсолютно! Более чем.

— Черт его знает! Ну, мог бы быть заливной судак. Скажем, Павлик — ной. Хотя. с чего бы?.. Тогда Ната — залив.

— Я залив? — испугалась Ната.— Почему?

— Не бойся, ты не залив,— сказала Таня.— Клятвенно заверяю. Если ты — залив, то я судак? Опомнись!

— Кто тебя знает...

— Николай Николаевич, что же вы? Главный отгадчик! — говорила Таня, ставя рыбу на стол.

— Сейчас, сейчас,—Паладьев даже закрыл глаза от напряжения мысли.

— Я знаю,— сказала Мария шепотом.

— Ну?.. Что?..

Калмыков склонился к ней, она тоже придвинулась к нему и прошептала на ухо так, что он ощутил тепло ее дыхания:

— Нотатения...

У него была возможность повторить это удивительное ощущение:

— Что, что?

Мария пожала плечами, потом рукой придвинула его голову и, касаясь губами, повторила:

— Ната — Тень — и я.

Потребовалось некоторое время, чтобы Калмыков пришел в себя.

— Ну, хорошо — Ната,— сказала он, тоже едва не касаясь губами ее щеки.— А почему тень?

— Ну, Павлик — тень. Стелется за ней тенью...

— Однако! — сказал Калмыков.— Не хотел бы я сейчас оказаться на его месте.

Они шептались, как заговорщики.

— Почему? Совершенно естественное состояние для влюбленного.

— Не знаю,— сказал Калмыков, подумав.— Не знаю.

— Вам что, не приходилось?— Мария смотрела на него с сочувственной усмешкой.

— Нет! — отрезал Калмыков.— И не дай бог!..— Он добавил это не без строптивости.

Мария удивилась:

— Да вы, в самом деле, совсем еще маленький,— сказала она как-то снисходительно и даже отчужденно.

И Калмыков с тоской понял, что он сказал не то и не так.

— Нататения! — сказала Мария всем.— Мы угадали! Ната—тень — и я.

Это «мы» давало какую-то надежду, и Калмыков воспрянул духом и немного придвинулся.

— Ай да голова!— Паладьев шел к Марии с протянутыми руками.— Министерская голова!

Он притянул Марию и трижды поцеловал в лоб.

Она приняла это с веселой безучастностью...

...А Таня сказала:

— Николай Николаевич, вы как-то не по адресу. Придумала-то ведь я...

— Придумала — и неправильно,— сказала Мария все тем же неторопливым голосом.— Тебе нужна была «нота», а не Ната — нотатения.

— Ну-у,— сказала Таня.— У нас в лавке через «а».

Подошел Павлик.

— Действительно, Николай Николаевич, как это вы не оценили — гениально придумано, особенно «тень»,— говорил Павлик кривящимися губами.

— Эге, брат,— прищурился Паладьев.— Да ты никак обиделся? Ведь в самом деле славно: Ната — тень — и я. Шик! И как я не сообразил?

— Так вот, это тот редкий случай,— проговорил Павлик, заводя часы,— когда тень отрывается от своего хозяина. И остается человек без тени.

— Это уже было,— сказала Таня.— С Петером Шлемилем.

— Скажите, какая просвещенная, какая интеллигентная девушка!

— Женщина! — сказала Таня.

— Тем более,— Павлик побледнел.— Тем более: женщина и вдруг без тени!

— Павлик, Павлик! — Александра Васильевна взяла Павлика под руку.— Ну, пускай Таня потеряла тень, но вы-то, голубчик, не теряйте чувства юмора.

— Знаете, Александра Васильевна,— говорил Павлик, продолжая продвигаться к прихожей,— всему есть мера!

Кое-кто из гостей потянулся следом.

— Да,— сказал Калмыков,— очень поздно. А неохота уходить.

— Ну так и сидите,— сказала Мария, Говор вокруг них то затихал, то снова вспыхивал.

Подошла Таня, опустилась на диван, закинула голову, закрыла глаза.

— Экий гул,— сказала она. И тут же добавила: — Вот еще шарада. Давайте сыграем про гул. Первое и второе сразу. Кто-то рассказывает про гул, а целое — прогул.

Калмыков смеялся. Ему нравилась и Таня. Но Мария! Тут Калмыков, кажется, пропал...

— А как сыграть прогул? — спросил он Таню.

— Ну, это очень просто. Прогул каждый сыграет — куда как труднее его не сыграть! Завтра, например... Давай останемся у Александры Васильевны, уляжемся на этом диване, а она уж нас поднимет.

— Нет, я пойду,— сказала Мария, усаживаясь поудобнее.— Надо идти. Если бы был дождь, а сейчас хорошо... Скоро светать начнет. Пойду потихоньку... Потихонечку.

— И я с вами,— сказал Калмыков.— Можно?

— Можно,— сказала Мария лениво.— Только еще посидим...

...Они шли по проспекту Вернадского.

— Ничего... Ничего...— говорил Калмыков, запрокидывая голову.— Все-таки образуется помаленьку.

— Вам нравится? — спросила Мария. Она щурилась, разглядывая дом.— Наведем критику? — спросила она, не оборачиваясь.

— Наведем,— сказал Калмыков, глядя на дом через ее профиль.

— Подвергнем?

Калмыков тихонько засмеялся.

— Не надо! — сказал он, беря Марию под руку.

Она ему это позволила все с той же безучастностью.

— Нет, почему же? — сказала она.— Или вы хотите говорить про любовь?

Калмыков смутился и отпустил ее руку.

— Каждый дом, как человек,— сказала Мария.— Вот с этим домом не о чем говорить. В нем все правильно, но скучно необыкновенно.

Калмыков, усмотрев в этих словах иносказание, рассердился и сказал не без ехидства:

— Глубоко чувствуете предмет.

— Образование,— сказала Мария.

— Так почему же не работаете?

— Как не работаю? Работаю. У Александры Васильевны. В меру сил.

— Нет, я не про то, а в том смысле, чтобы самой попробовать.

Мария коротко взглянула на Калмыкова.

— Ах, голубчик, критиковать и создавать — вещи сугубо различные. Вы этого не замечали?

— Это я замечал,— сказал Калмыков.

Он остановился и стоял теперь, глубоко засунув руки в карманы. Он сердился больше на себя, чем на Марию. Он не знал, как нужно с ней поступать, хотя она нравилась ему все больше и больше.

— Ну, что остановились? Пошли.

Мария тронулась дальше.

— А куда мы, собственно, идем?

— Я — домой, а куда вы — не знаю.

Она сказала это независимо и весело, и Калмыков почувствовал окончательное отчуждение.

Они шли молча, пока Калмыков не придумал, как спросить про самое главное.

— И кто же вас ждет дома? Папа? Мама?

— Папы и мамы нет,— сказала Мария.— Что, впрочем, вам совсем неинтересно. Вам интересно знать, есть ли муж. Мужа тоже нет. Живу я совершенно одна, так что вам в самую пору начать свою атаку.

Тут Мария рассмеялась, а Калмыков вовсе оторопел и опять отпустил ее руку. И даже отступил на шаг.

— Вот видите! — смеялась Мария.— Вы уже и на попятный.

— Ну, почему же...— бормотал Калмыков.

— На попятный, на попятный! — И сама схватила его за рукав.— Осторожнее, канава...— Она перестала смеяться, вздохнула, прихмурилась:— А мужа вы только что видели, это Архангельский.

— Какой Архангельский? Это тот, что «касаться и лететь»?

— Тот самый.

— Так он же ушел с длинной, стриженой?

— Ну да. Со своей женой.

— Так! — выдохнул Калмыков.— Теперь все ясно.

— Вот видите, вам уже все ясно. Хорошо если бы и мне...

Мария сказала это в том первом, рассеянном и отчужденном тоне, который и нравился Калмыкову и раздражал его.

Он опять остановился и засунул руки в карманы. Приступы гнева были, видимо, свойственны ему при всей тихости его облика.

— Ну, вот что...— проговорил он хрипло и опять взял ее за руку.

Мария не отняла руку, но улыбка сошла с ее губ — она увидела, как удивительно изменилось его лицо.

— Вот что...

Она ждала, пугаясь этого нового его лица и теперь уже стараясь отнять руку. Но он держал ее крепко.

— Знаете что?

Она видела, что губы его шевелились, но слов не было слышно. Калмыков кашлянул и сказал громко:

— Знаете что? Выходите за меня замуж.

— О, господи! — сказала Мария. Теперь она без труда отняла руку.— Что это вы, в самом деле?

— Это совершенно серьезно,— сказал Калмыков. Он был крайне сосредоточен.— Давайте разберемся...

— Ну, давайте,— нерешительно сказала Мария, испуганно глядя на Калмыкова.

— У меня на этот счет есть своя теория.

— Так,— сказала Мария.

Они стояли посреди совершенно пустой, уже утренней улицы.

— Все беды происходят не от того, что люди поступают неправильно, а от того, что они вообще не поступают, чего-то ждут в то время, когда надо поступать.

— Так, так...— сказала Мария, как если бы дело касалось совершенно постороннего предмета.

— Я завтра уезжаю и бог весть когда еще окажусь в Москве. И самая большая вероятность, что мы никогда уже не увидимся.

— Ну, почему же? — сказала Мария, по-видимому, только для того, чтобы что-то сказать.

— Погодите,— сказал Калмыков.— Если и увидимся, то в каких-нибудь совершенно других обстоятельствах, где вы можете оказаться опять за кем-нибудь замужем.

— Совершенно вероятно,— сказала Мария.

— И кто его знает, что это еще будет за муж. А перед вами — прекрасный человек...

— Это удивительно! — сказала Мария.

Ей хотелось все перевести в шутку, но Калмыков не шутил, и она отлично видела это.

— Вот несчастье,— сказала Мария и тихонько засмеялась.—Все бывало, но так еще не бывало никогда.

— Мало ли еще что с вами не бывало,— сказал Калмыков.— Пошли!

— К себе я вас не пущу,—сказала Мария.

— А я и не собираюсь,— быстро проговорил Калмыков.— Вы как-то все неправильно понимаете... Мы пойдем к Александре Васильевне.

— Я хочу спать,— сказала Мария.

— Завтра выспитесь.

Он повернул ее и повел назад.

Мария сопротивлялась, но не очень.

— Перед вами прекрасный человек. И вы сможете в этом убедиться, нужно только принять решение и совершить поступок.

— Ну, хорошо, я подумаю,— сказала Мария, протягивая ему руку, чтобы попрощаться.

Но не тут-то было.

Калмыков крепко ухватил ее за руку и сказал:

— Не думайте увильнуть! Не пытайтесь! Никуда я вас не отпущу.

Когда они пришли к Александре Васильевне, то все оставалось, как было, когда они уходили. Стол стоял сдвинутый к стене, и посуда на нем была еще не убрана.

Александра Васильевна и Таня пили чай, пристроившись на углу стола.

— Вот молодцы! — сказала Александра Васильевна.— Хорошо, что пришли. А Таня говорила, что ты сегодня обязательно проспишь.

— А я и не ложилась! — сказала Мария, добывая из шкафа чашки для себя и для Калмыкова.

Калмыков следил за ее неторопливыми движениями, и весь вид его выражал такой восторг любви, что Таня даже рот приоткрыла, дрожа от желания понять, что сейчас между ними происходит.

— А мы бродили, бродили,— говорила Мария, прихлебывая чай.— И надумали вернуться. Да и время на работу, уж какой там сон.

— Ну, и где же вы бродили? — спрашивала Таня.

Но по облику Марии ничего нельзя было понять: Мария как Мария.

Но зато у Калмыкова было такое лицо... такое лицо!

— Бродили по улицам,— сказала Мария.

— Ну, и что выбродили?

— Таня, что ты, право? — сказала Александра Васильевна.— Нельзя так привязываться к людям.

— Можно, можно,— сказала Таня.— Пусть расскажут.

— Вот, Дмитрий Андреевич хочет, чтобы я вышла за него замуж,— сказала Мария.

— Вот! — сказала Таня и ударила своим маленьким кулаком по столу.— Я так и знала!

— Что ты могла знать? — сказала Мария, приготовляя бутерброд.

— Да уж знала,— сказала Таня, сосредоточенно нахмурясь и даже прикусив губу.

— Да он шутит, наверное?— сказала Александра Васильевна.

— Нисколько,— быстро проговорил Калмыков.

— Ну, может, и не шутит,— сказала Александра Васильевна.— Он из Москвы так же вот уехал. Тогда тоже никто не ждал. Решил: раз! И уехал...

Калмыков посмеивался.

Неожиданно строго Александра Васильевна сказала:

— Смотри, Митя, не шути с этим. Тут вас двое.

— Ну, и что же ты? Согласилась? — спросила Таня.

— Глупости все это,— сказала Мария и посмотрела на часы.— Пора идти.

— Врешь! — сказала Таня.— Ничего не глупости. Соглашайся, и все!

— Перестань,— сказала Мария строго.— Не суетись.

Они пошли одеваться.

— Митя, Митя, Митя...— сказала Александра Васильевна, внимательно глядя на Калмыкова.— Что это ты?

— Александра Васильевна,— сказал Калмыков сурово и даже клятвенно.— Никогда в жизни ничего подобного со мной не было. Вы же знаете... И я не отступлюсь.

— Ну, смотри, Митя!.. Мы пошли, а ты оставайся, поспишь до самолета.

— Я пойду с вами,— сказал Калмыков упрямо.— И вообще, я один никуда не поеду. Вопрос для меня решен.

— И ты считаешь, что этого достаточно?

Калмыков, хмурясь, молча одевался.

На проспекте Телевидения стоял «Дом нового быта», еще не законченный, огороженный забором.

Они пошли по мосткам к подъезду.

Прошли во второй этаж, где была контора строительства и несколько законченных квартир, даже меблированных для обозрения.

— Так,— говорил Калмыков, переходя из комнаты в комнату.— Об этом я уже кое-что читал и порадовался душевно, что двинули наконец такую затею в дело. Я же помню, как все это замышлялось.

— Ну да,— говорила Александра Васильевна, заметно волнуясь и потирая руки.— Ты же знаешь. При тебе все и начиналось тогда.

Александра Васильевна показывала все детали этого нового жилья, где все имело функциональное значение и целью своей ставило новые принципы бытия.

— Что ж, Митя, когда-то нужно пробивать, когда-то нужно начинать...

Она привыкла объяснять сущность организации дома, привыкла спорить с инакомыслящими и рассказывала о доме с той настойчивой, убеждающей интонацией, которая сейчас была, собственно, ни к чему, потому что никто с ней не спорил, а Калмыков только улыбался, вглядываясь в керамику, кое-где расставленную на столах и подоконниках. Он только кивал и улыбался.

— Это кто же делает? — спросил он, поднимая керамический подсвечник.

— Да есть энтузиасты,— сказала Александра Васильевна.

— И что же, все остается для жильцов?

— Конечно! — воскликнула Александра Васильевна.— В этом же все дело! Надо приучать.

— Конечно, надо,— согласился Калмыков.—Только, поди-ка, трудно это анафемски.

— Митя,— сказала Александра Васильевна.— Да ты что? Когда-то же надо начинать!

Она сказала это с такой непосредственностью возмущения, что Калмыков не мог не рассмеяться.

— Считайте, что я этого не сказал. За такие соображения нужно просто бить... Считайте, что не сказал!

— Нет, я не могу понять,— сказала Александра Васильевна.— Откуда у тебя это взялось? Как ты мог это сказать?!

— Не говорил,— сказал Калмыков.— Послышалось.

— Ну, смотри, Митя,— Александра Васильевна смотрела на него все еще с укором.

— И общая столовая в каждом этаже? — говорил Калмыков, переходя в большую комнату, отлично убранную, где были поставлены даже растения.

— Конечно! Ну, ты же помнишь?

— Помню. Но тогда все так спорили. Я даже помню, как Паладьев кричал: «А если я не люблю этой общественной пищи!» Помните, как он кричал?

— Помню,— сказала Александра Васильевна.

— «А если я захочу приготовить себе что-нибудь вкусное?»

— Так вот же, Митя! — воскликнула Александра Васильевна.— Ты что, проглядел? Вот же маленькая кухонька!

И она потащила Калмыкова в ближайшую квартиру:

— В каждой квартире, пожалуйста! Готовь сам, жарь свою яичницу или омлет.

— Нет! Паладьев кричал про борщ.

— Вари борщ! Если тебе уж так хочется, чтобы твоя квартира пропахла борщом.

— Ага! — вскричал Калмыков.— Ну а если соседи начнут протестовать?

— Так не вари борщ, если ты благородный человек!

— Ага! Вот тут-то оно и начинается,— сказал Калмыков, потирая руки.— Если ты благородный человек.

— Ох, Митя, опять ты начинаешь! —Александра Васильевна даже села от расстройства.— Ты что хочешь доказать? Что человек необратим в духовной нищете своей, в стремлении сделать свой дом своей крепостью? Говори, говори, Митя! Договаривай, голубчик!.. Тогда зачем мы заварили всю эту кашу?

— Дорогая вы моя и ненаглядная,— говорил Калмыков, целуя руки Александре Васильевне.— И уж за то вам спасибо, что поставили вы эту свою знаменитую каракатицу.

— Да, да,— вдруг расхохоталась Александра Васильевна.— Каракатица! А ты откуда знаешь?

— Ну, как же — слухами земля полнится,— говорил Калмыков, проверяя тщательную полировку дверей.— И тут достигли? Чисто выполнено!

— Это как раз по Машиной части,— сказала Александра Васильевна.— Это она следит. Я специально ей поручила — строгий характер. Жестокий даже...

— Будто бы? — сказал Калмыков.— Что-то я не заметил.

— О, голубчик, уж очень ты быстро разбежался.

— Так это же хорошо,— сказал Калмыков.— Жестокий. Это прекрасно.

— В деле необходимо,— быстро согласилась Александра Васильевна.— Я и за собой замечаю — ожесточилась, знаешь, за последнее время. Чуть отпусти вожжи, знаешь... Теперь следи за развитием мысли. Это, между прочим, Танина инициатива: надо начинать с людей. Вообще, ведь все начинается с людей.

— Это несомненно,— сказал Калмыков.

— Так вот, сейчас зарождается новый принцип кооперирования. Скажем, какая-то группа решила построить кооперативный дом...

— Так,— сказал Калмыков.— Модное дело.

— Все начинается с людей. Дом еще в далеком проекте, а люди уже подобрались — по принципу взаимной заинтересованности, хотя бы относительно равных взглядов на вещи. И вот встречаются, узнают друг друга, знакомятся ближе, обсуждают проект и, знаешь, не без успеха. Много интересного предлагают. Ты поговори с Таней, она тебе все выложит, так сказать, в порядке передачи опыта. Ох, заговорила я тебя совсем,— спохватилась Александра Васильевна.— У тебя-то как дела идут? Расскажи-ка про себя.

— Да идут помаленьку,— сказал Калмыков.— Трудно, конечно.

— Ну, это само собой. А все-таки?

Калмыков вздохнул:

— Затеяли мы тоже нечто подобное, только в иных обстоятельствах, посложнее дело.

— Посложнее? — отозвалась Александра Васильевна, заглядывая ему в глаза.

— А как же! — усмехнулся Калмыков.— Здесь все-таки Москва, все под боком. И культура строительная другая, и идеи легче протолкнуть, а там в общем-то все начинается с нуля...

— А может, оно и лучше? — сказала Александра Васильевна.— Традиции не довлеют?

— Ну, это как сказать... Климат тоже.

— Климат, да!..

— А люди хотят и имеют право жить по-людски. Тем более что и работа в этих условиях требует поощрения.

— Верно, верно! Верно, Митя.

— С зимой такая маята,— говорил Калмыков.— Дня почти нету. А уж запуржит, так пронеси господи.

— Да, да, да...— соглашалась Александра Васильевна.

— Вот тут-то и надо дать человеку что-то, так сказать, в покрытие его усилий и подвигов. Не одной же водкой, слушайте, расплачиваться.

— Верно, Митя, ох, как верно!.. Ну и что?

— Ну вот — исходные позиции. А дальше поиски и множество противоречий. Ставить город под колпак? Проект этот вам известен... Говорят, хотим дышать настоящим воздухом. А как им дышать, когда бывает минус пятьдесят, а то и пятьдесят пять? Вот тут и подыши! Замирает жизнь: до школы не добраться, до больницы — не добраться... Это еще хорошо, если в городе, а если на разработке, где как раз и есть самая адова работа? Ну, ладно, если на месяц — барачки, вагончики. А если на годы? Надо устраивать человеческую жизнь.

Александра Васильевна слушала, сочувственно кивая.

— Добрый ты, Митя,— сказала она, вдруг обняла его и расцеловала.— А я-то раскудахталась перед тобой! Поди-ка, смешно тебе глядеть на все эти наши дамские затеи...

— Что вы,— сказал Калмыков необыкновенно серьезно и строго даже.— Какие же дамские? Мы тоже так хотим. А нас ругают— слышали? Максималисты... Ну а как иначе? Раз заявлено — по труду, значит, по труду, и уж если привилегии, так по тяжести труда, а не по сложившимся городским традициям. Так надо рассуждать?

— Только так,— сказала Александра Васильевна.

И подобно тому как несколько минут назад она сама доказывала Калмыкову то, что было бесспорно и для нее и для него, так теперь он доказывал по сложившейся привычке спорить, доказывать и убеждать.

Александра Васильевна любовалась им. И вдруг спросила:

— А ты что же, Митя, в самом деле на Маше жениться хочешь?

Калмыков в упор смотрел на нее.

— Если серьезно надумал, я ее отпущу. Она — человек.

— Так в том-то и дело! — сказал Калмыков.— Я ее полюбил ужасно... Что ж тут невероятного? Никого не любил, а теперь полюбил. Так, что ж, проходить мимо? — И, помолчав, добавил:— Жестокая, говорите? Значит, полюбил жестокую...

А Таня и Мария сидели на кровати в спальне соседней квартиры. Таня говорила:

— Как тебе не надоело прикидываться? Я говорю с тобой совершенно серьезно, а ты прикидываешься.

— Что ты от меня хочешь?— сказала Мария, вздохнув.— Ну, даже если это всерьез, что я про него знаю? До вчерашнего вечера я даже не слышала, что есть такой человек.

— Не прикидывайся дурой! — закричала Таня.

— Не кричи,— сказала Мария.

— Не могу молчать! — сказала Таня.— На моих глазах совершается величайшая глупость! Ты отлично видишь, что это за человек. Это же прекрасный человек!

— Он вчера мне это сам сказал.

— Ну и что? Правильно сделал, что сказал, если ты сама не понимаешь. Да это же и так видно... Так вот что я тебе скажу: если

ты не решишь этот вопрос, я у тебя его непременно отобью. Я тебя предупреждаю.

Мария смотрела на Таню не без изумления.

— То-то, брат! — сказала Таня.— Испугалась? Я тебе все сказала, а теперь решай. Я пошла!

Она поднялась как раз в тот момент, когда Александра Васильевна отодвинула складную, похожую на гармошку стену, которой в этой квартире комнаты делились произвольно, по желанию жильца.

Это было самое важное новшество, которое Александра Васильевна всегда показывала под конец.

— Вот,— сказала она, отодвигая стену-ширму,— пожалуйста. Можешь поворачивать как угодно, меняя размеры и форму комнаты по собственному усмотрению. Скажем, поругались, надо уединиться — пожалуйста, уединяйся...

Говоря это, она отодвигала ширму в различных направлениях. Но Калмыков уже не смотрел на ширму, а смотрел на Марию, стремясь угадать, что за разговор происходил сейчас между двумя женщинами.

— Я ухожу,— сказала Таня и прошла мимо Калмыкова, коснувшись своими быстрыми, тонкими пальцами его плеча.

Мария уловила это ее движение. Странно улыбаясь, она стояла посреди комнаты.

— Ну, все, что могла, показала,— сказала Александра Васильевна.— Кое-что объяснила, а теперь ушла...

Калмыков и Мария остались вдвоем, отделенные гармошкой от окружающего мира.

В комнату заглянул прораб.

— Здравствуйте,— сказал он.— А где Александра Васильевна?

— Ушла,— сказала Мария.

Прораб задвинул гармошку.

— Мне тоже надо идти,— сказала Мария.

Она потянулась было к ручке, чтобы отодвинуть гармошку и выйти, но Калмыков держался за ручку — и Мария отступила.

— Ну, так что? — спросил Калмыков, глядя в пол.

Мария молчала.

Он шагнул к ней и взял ее за плечи.

Окно было открыто, и оттуда доносился шум: перекликались шоферы, рычали, разворачиваясь, грузовики, звонко, с отдачей, падали доски одна на другую...

Калмыков все держал Марию за плечи, боясь склониться к ней, ожидая, что она сделает какое-то ответное движение.

Но Мария только чуть приобернулась к нему и сказала очень тихо:

— Ну, что ж, давайте попробуем.

С вертолета, сверху, как на карте, открылся промышленный город. Он раскинулся среди холмов и круглых, как блюдце, озер. Здесь начиналось Заполярье.

Калмыков привез Марию на свой северовосток в самом конце короткого лета. Но была еще красота вокруг, горькая и грустная, с отдаленными сопками под желтым, низким солнцем, с травой, колеблемой порывами ветра, и первой льдинкой в воздухе.

Мария видела все это, стоя у открытого окна, кутаясь в пуховый платок.

Домик, который построили Калмыкову, стоял на отшибе, чуть в стороне от города.

Живя в нем долгое время в одиночестве, Калмыков успел запустить его до полного хаоса. Сейчас он стоял посреди комнаты и с какой-то будто навсегда застывшей улыбкой глядел на Марию — на затылок ее с тяжелым узлом волос, на плечи под пуховым платком.

Она закрыла окно и обернулась. И вдруг рассмеялась.

— Что? — спросил Калмыков.

— Это удивительно,— сказала Мария, неторопливо обходя комнату.— Будто бы все это я во сне видела. Конечно же, именно такое жилище должно быть у созидателя гармонии и красоты. Калмыков, Калмыков, до чего же вы русский человек!

— Сколько еще ты будешь называть меня на «вы»? — проговорил Калмыков огорченно.

— Не знаю,— сказала Мария.— Постепенно привыкну. Сейчас надо заниматься делом — надо привести все это хотя бы в относительный порядок. А потом мы сядем где-

нибудь вот тут — это когда будет на что сесть! — и поговорим о жизненных перспективах. Ох, Калмыков, Калмыков! И зачем ты придумал всю эту нелепую затею?

Тут Калмыков, благодарный за прорвавшееся «ты», обнял Марию и стал было целовать, но она еще не очень давалась. И сказала с потешной рассудительностью:

— Ну ладно, хватит! Достаточно.

Странное слово «достаточно» привело Калмыкова в новое умиление и восторг. Но он овладел собою и оставил Марию в покое.

— Я уже все продумал,— сказал он.— Прежде всего нам надо устроить свадьбу. Это необходимо и для порядка и из чисто деловых соображений. Ты увидишь сразу всех людей, с которыми тебе придется иметь дело. И все они, конечно, влюбятся в тебя — и жизнь твоя станет необыкновенно приятной и веселой в этих местах. Ты это увидишь! Потому что все это люди отличные, и они хорошо относятся ко мне и еще лучше будут относиться к тебе, так как ты во много крат лучше, чем я. Это совершенно несомненно. Вот тут и все наши перспективы. ...А если захочешь работать, то требуется только твое желание. Сейчас я тебе открою секрет. Я уехал в Москву с поручением и намерением привезти сюда десять-пятнадцать архитекторов-строителей. Обещали многие, но привез я только одну тебя. Можешь представить, какой к тебе будет повышенный интерес чисто делового характера? Ты, Маша, на прекрасной дороге!

Мария сидела на табурете. Слушая Калмыкова, она смотрела на него с любопытством и глубоко спрятанной нежностью. Она понемногу привыкала к нему. Но, выслушав его, все же сказала:

— Ох, Калмыков, Калмыков!

На следующий день Калмыков с утра отправился в институт. Когда он шел по коридору, из дверей выглядывали лица, чаще женские, и приветливо улыбались ему. Было видно, что Калмыкова здесь любят.

В мастерской он обнялся с ближайшими своими помощниками Анатолием Сергеевичем Власьевым и Колей Стеценко. Он пошел было обниматься и с женщинами, но раздумал и ограничился рукопожатиями.

Коле он вручил альбом «Советская архитектура».

— Вот,— сказал Калмыков.— Принес для громкого чтения. Александра Васильевна подарила. Только что вышел из печати. Тут есть статья Остермана, начни с нее.

Коля взял книгу, стал листать.

— Может быть, расскажешь, как все было с проектом, что говорили? — спросил Власьев.

— Про проект расскажу, а все, что говорил, здесь изложено — с иллюстрациями и портретами,— сказал Калмыков и уселся за свой стол. Достал бумагу и стал нарезать ее аккуратными осьмушками.

— Что это ты? — поинтересовался Власьев и кивнул всем на Калмыкова.

— Сейчас узнаете,— сказал Калмыков, выравнивая стопку осьмушек и перекладывая их копировальной бумагой.

— Не иначе циркуляр по институту?..

— Примерно.

— Вот,—сказал Коля, найдя статью.—Это кто же отчеркивал?

— Я,— сказал Калмыков, погруженный в свое рукоделье.— Я согрешил...

— «Инстинкт и интеллект»,— читал Коля.— «Надо думать, что помимо сознательной деятельности,— читал он,— инстинкт жилстроительства через гомонид и первобытного человека на уровне подсознательного атавистического должен был быть передан к нам, сочленам вида Homo sapiens. Уж не потому ли все разбираются и свободно судят об архитектуре жилища, а заодно и об архитектуре вообще».

— Лихо,— сказал Коля, отрываясь от книги.— Надо бы Богачеву почитать.

— Не трожь Богачева,— сказал Калмыков, продолжая свой загадочный труд.—Богачев— прекрасный человек.

— Пожалуйста,— сказал Коля.— Только прочитать ему эту цитату весьма не вредно. Да, да,— и перевернул страницу.

— А вот это посвящается лично нашему головному городскому архитектору товарищу

Розанову Виктору Васильевичу в связи с переездом на новую квартиру: «Головная деятельность и жилище».

— Слушайте внимательно: «Какова связь между головной деятельностью человека и его жилищем?

По-видимому, здесь нет четкой специфики. Лев Толстой создавал «Войну и мир» в комнате под сводами Ясной Поляны. Помнится, что ее площадь 12—15 квадратных метров. Формула $E=mc^2$ была написана Эйнштейном за обычным письменным столом.

Гений человечества Владимир Ильич Ленин работал в крестьянской избе глухого села Шушенского, в шалаше в Разливе, в крохотной квартирке в доме судебных установлений в Кремле.

Так что, прежде всего, для успешной головной деятельности в жилище нужна сама голова».

Тут все рассмеялись. Цитата имела успех.

— Дано! — сказал Коля.— Что дано, то дано!

— Понравилось? — усмехнулся Калмыков.— А вот как вам это понравится?

Он встал, держа в руках всю стопку своих осьмушек, и стал раздавать их по очереди всем, начав с женщин.

В мастерской стало тихо.

Первым прорвался Власьев.

— Сон...— сказал он, вертя свою осьмушку, где под виньеткой из амурчиков было написано:

«Тт. Калмыков Д. А. и Архипова М. С. приглашают Вас на свадьбу, имеющую быть дома у Калмыкова — 23-го сего августа в 7 часов вечера. Адрес известен...»

— Нет! — вскричала премилая архитекторша, хватаясь за сердце.— Это не вынести! Поддержите меня. Всю жизнь я готовила себя в жены Калмыкову. Такая работа над собой, столько усилий и самоограничений — и все зря? Это слишком! Поддержите меня! — и она упала на руки Власьеву.

Но Власьев тут же передал ее Коле.

— Возьми,— сказал он.— Это не мое.

— Отныне и не мое,— сказал Коля и всхлипнул.— Ах, Дмитрий Андреевич, Дмитрий Андреевич. Что вы натворили, бессердечный вы человек... Сколько разбитых сердец!

Слух мигом облетел институт.

Двери мастерской распахнулись, и начались поздравления.

К свадьбе дом Калмыкова узнать было невозможно.

— Ну, жена! — говорили гости, оглядывая сияющее чистотой и элегантностью жилище Калмыкова.

— Истинно! — говорил, отдуваясь, квадратный мужчина, поблескивая медвежьими глазками из-под обширных бровей.— Такую берлогу привести в столь надлежащий вид! Да тут не женщине, тут впору было бульдозеру потрудиться. И смотрите — все достигнуто и на высшем уровне! Ну, Дмитрий, убил бобра!

Марии не было среди гостей. Быть может, она была на кухне, а может быть, у себя наверху, перед зеркалом. Она хотела произвести впечатление, она хотела, чтобы Калмыков мог гордиться ею. Потому что за это время она окончательно разглядела Калмыкова и с радостным ужасом поняла, что влюбилась более, чем женщине следует влюбляться в мужчину, как она полагала из своего не очень-то удачного опыта. Но она влюбилась, хотя все еще застенчиво и пугливо отстранялась от него. А Калмыков, понимая это ее состояние, щадил ее, не торопил.

Когда Мария спустилась к гостям, народу было уже много и было шумно. Но когда она вступила в большую комнату с накрытым столом, все стихло — и почти в полной тишине она сказала свою первую, не очень подходящую фразу:

— Здравствуйте, товарищи! Будем знакомиться...

По лицам гостей можно было понять, что Мария им нравится.

То, что Мария произведет надлежащее впечатление на мужчин, не вызывало у Калмыкова никакого сомнения, но вот жены — как примут ее жены? Но Мария умела разговаривать и с женами.

И Калмыков пребывал на верху блаженства. Совсем как мальчишка, сдавший экзамен на «отлично», он похаживал по комнате, радостно потирая руки и поглядывая, как Мария здоровалась с женщинами и мужчинами, каждому улыбаясь и говоря два-три любезных слова. Все-то она умела, его Мария!

А собрался у Калмыкова, как говорится, весь город. Тут был и секретарь горкома Струмилин, совсем еще недавно из комсомольских работников переведенный на партийную работу; и немного постарше, но тоже еще молодой председатель исполкома Богачев, бородатый сибиряк с охотничьей осанкой и зычным голосом.

Был тут и Сарычев, один из здешних хозяев — глава треста, которому в той или иной мере подвластно все — и экономика и новостройка.

Были тут, разумеется, и друзья Калмыкова по строительным делам — инженеры, прорабы и бригадиры.

Были и жены.

И вот уже все рассаживались за столом, а Мария с Калмыковым, как и положено, во главе стола.

И не успели взяться за рюмки, как уже Богачев своим зычным голосом гаркнул: «Горько!»

Увидав, что Калмыков потерял всю свою храбрость и смотрит на нее в замешательстве, Мария сама обняла его и поцеловала. И Калмыков был так ошеломлен этим, казалось, не свойственным ей поступком, что даже онемел.

Это вызвало восторг всего стола — и все стали еще и еще кричать: «Горько!»

Они поцеловались еще раз, но больше не стали. А Мария поднялась и сказала:

— Дорогие товарищи, спасибо, что пришли к нам в гости. Теперь вы дорогу знаете, а двери всегда открыты. Будьте как дома — пейте, ешьте. Все перед вами!

И тут пошло веселье.

Некоторое время спустя, когда Мария пошла на кухню, чтобы добавить в миску винегрету, Калмыков поймал ее в прихожей, отобрал у нее миску и обнял так, что она застонала,

— За что мне такое счастье? — говорил он вздрагивающим от избытка чувства голосом.

И Мария видела, как на глаза его набежали слезы, что тотчас же ответно отозвалось и в ее глазах. Она позволила целовать ее столько, сколько он хотел,— и сама целовала его и впервые сказала:

— Я люблю тебя... Я так тебя люблю.

— Пойдем наверх,— сказал Калмыков.— Ну их... Они сами тут...

— Нельзя. Неудобно,— говорила Мария.

— Да ну, что ты! Это же люди... Они поймут.

— Но мы тоже люди. Погоди... нельзя.

И пошла в комнату со своим винегретом.

Там Толя и Коля настраивались на двух гитарах.

Едва появилась Мария и за ней Калмыков, ударили по струнам и затянули песню на восемь куплетов — историю жизни Калмыкова вплоть до женитьбы.

Калмыков и Мария стояли в дверях. Мария хохотала, Калмыков потешно хмурился, слушая пение, не то смущался, не то сердился.

В эти дни кончалось коротенькое лето. Начались утренники, и лиственницы сразу пожелтели.

Калмыков с Марией отправились в компании Богачева и Струмилина на рыбалку.

Они спустились на катере по реке на дальнее озеро, и тут Мария увидела сразу всю здешнюю красоту.

Едва вышли на озеро, Струмилин закинул спиннинг, и сразу же взяла рыба.

Он передал спиннинг Марии.

— Ну-ка, потрудитесь для общества.

— Вот еще,— сказала Мария.— Буду я чужую рыбу тащить. Вы меня за кого принимаете?

Она добыла спиннинг из калмыковского мешка, критически оглядела катушку, проверила тормозок и ловко закинула на всю леску.

Сделав это, она победоносно блеснула на всю компанию. Все были ошеломлены, а Калмыков более всех.

Богачев хохотнул:

— Ну, здорово!

— Стоп!.. — сказала Мария. — Кажется, есть... Если только не коряга...

Но рыба повела леску.

— Нет, не коряга,— прошептала Мария и стала крутить катушку.

Вытащив свою рыбину, Струмилин пошел было подсобить Марии, но она не захотела.

— Сама, сама, сама.

Рыба всплеснулась и едва не вырвала у Марии спиннинг. Но Мария удержала.

— Ну, братцы, вот это рыбалка! — говорила она, задыхаясь от азарта.— Это рыбалка! — и кинула Калмыкову: — Тащи сачок.

Но Калмыков с сачком уже склонился через борт. И когда рыбина была вытащена и забилась у ног, Калмыков рассмеялся восторженно.

— Ну, что скажете?

Это было еще одно открытие Марии, и он ликовал так, будто сам родился и воспитал ее на радость друзьям.

Мария тоже смеялась этому его восторгу и сказала всем:

— Я лет с десяти рыбачу, пока отец с нами жил, каждое воскресенье с ним ездила. Вот, не забыла еще.

Мужчины занимались костром, Мария чистила рыбу у воды. Вспарывала она ее с рыбацкой беспощадностью. И Калмыков, глядя на ее окровавленные руки, усмехнулся:

— А ты, Маша, в самом деле жестокая!

— Ого,— сказала Мария.— Обидишь, возьму нож...— и Мария показала, как зарежет Калмыкова, и тут же вся ослабла — губы искривились по-детски:— Нет сил, загрызли меня комары!

Калмыков взял ветку и стал отгонять комаров. Мария посмотрела на него. Глаза ее были полны слез.

Дома перед обедом Калмыков мыл в ванной руки.

— Поздравляю тебя, Маша,— сказал он.— Отныне ты начальник инспекции архитектурно-строительного контроля. Таким образом, ты теперь можешь руководить мною не только здесь, но и в горисполкоме, под непосредственным руководством товарища Богачева.

— Так... А тебе не кажется, что товарищ Богачев приобрел кота в мешке?

— Конечно, скромность украшает, Маша, но даю тебе слово, что я цены не набивал. Товарищ Богачев сам отлично разбирается в людях — так-то, Маша. Теперь тебе только остается познакомиться с главным архитектором товарищем Розановым.

— А что Богачев?

— Богачев — прекрасный человек.

— Почему ты думаешь?

— А почему мне думать иначе? Про каждого человека надо думать, что он прекрасный человек, пока не убедишься в обратном. И то менять свое мнение следует не сразу, а только убедившись, что человек совсем не прекрасный. Тогда, если невозможно его перевоспитать, надо с ним бороться.

Мария смеялась.

— Так вот, Богачев — прекрасный человек, хотя я с ним ругаюсь почти каждый день до белых губ. Но с другой стороны,— вступил он тут же в спор с собою,— надо понять его положение — все что-то клянчат, со всех сторон стоят с протянутой рукой: дай, дай, дай! А откуда ему дать? Бюджет есть бюджет, и он же, как говорится, не резиновый! Все это надо понимать, но понять бывает очень трудно, когда дело касается своего департамента, где вокруг тебя тоже стоят и кричат: дай, дай, дай! Вот, Машенька, какая карусель! Со всем этим ты познакомишься на практике. Только не пугайся по первопутку, тем более что ты женщина жестокая...

— Откуда ты взял?

— Имею сведения! — сказал Калмыков.— И личные наблюдения. Помнишь, сколько раз я хотел тебя поцеловать? А ты что делала? Ты толкала меня руками в грудь и еще говорила это свое «достаточно»!

Мария смеялась.

Вечером Мария спросила:

— А как тебе кажется Розанов?

— Это сложный разговор.

— Почему?

— Тут, видишь ли, я не могу быть объективным. У нас с ним слишком многое перекрещивается. У него своя линия.

— Какая?

— Сама поймешь,— рассмеялся Калмыков (ему не хотелось недоброжелательно отзываться о Розанове. Не хотелось пугать Марию).

Мария стояла посреди комнаты. Она не хотела раздеваться при нем — стеснялась и даже будто боялась чего-то. Калмыков замечал в ее глазах это застенчивое, молящее выражение и уходил из комнаты, улыбаясь. Он и сейчас ушел, что-то тихонько бормоча под нос, спустился в столовую, сел у стола все с той же тайной улыбкой на губах и взглядом, обращенным в черное окно, за которым посвистывал уже зимний ветер и стучал в стекло первой крупой.

— Ты видишь, что за окном?— сказал Калмыков.

— Вижу,— отозвалась Мария.— Зима... Ужас!

— Почему ужас?.. Самое время. Октябрь.

— Ужас...— повторила Мария и смолкла.

Немного погодя Калмыков спросил:

— Можно идти?

Мария ответила не сразу и совсем еле слышно:

— Можно.

Он, осторожно ступая, поднялся наверх и тихонько открыл дверь.

Мария лежала в постели. Весь холодея, он подошел, опустился на колени и произнес шепотом ничего не значащую фразу, которая, тем не менее, выражала всю силу его любви:

— Ну, что?..

И Мария коснулась его лица, а он овладел ее рукою, которую она уже не отнимала.

В солнечное воскресенье они катались на лыжах.

Мария держалась на лыжах не без удальства и, скатившись с горы, разворачивалась и стопорила так, что облачко снежной пыли взлетало вокруг.

Дожидаясь Калмыкова, она смотрела на снежную даль с невысокими редкими лиственницами на отлогих холмах, уходивших к сопкам на горизонте, и удивлялась тому, как мил ей этот скудный ландшафт.

Мария была влюблена.

Дождавшись Калмыкова, она не торопилась идти дальше, а стояла, опершись на палки, чувствуя на себе его восторженный и заботливый взгляд. Потом проговорила:

— Хорошо.

И глубоко вдохнула сухой морозный воздух.

— Не дыши ртом,— сказал Калмыков.— Когда мы уходили, было двадцать восемь, а сейчас, пожалуй, еще подбавило.

— Я не чувствую. И ничего со мной не будет.

— Шагай, шагай. Нельзя стоять.

И они пошли рядом.

Мария опять остановилась.

— Хорошо. Никогда бы не поверила, что может быть так хорошо,— говорила она. Скулы ее порозовели, а глаза стали совсем прозрачными.

— Шагай, шагай. Работай! — потащил ее Калмыков, и они стали подыматься на безлесый холм.

Когда они скатились на озеро, ударил первый порыв ветра.

Калмыков остановился и, закинув голову, стал слушать природу, как слушают далекие голоса.

— Давай-ка домой,— сказал он.

Марии не хотелось уходить.

— Рано еще.

— Домой, домой!

— Да я не замерзла совсем. Не хочу я домой. Что ты, в самом деле! — говорила Мария.

— Домой, домой! — он тянул ее, но она упрямилась.

На нее нашел смех.

Калмыков поднял ее и, путаясь в лыжах, потащил. Запутался окончательно и свалился вместе с нею в снег.

Пока они пурхались в снежной пыли, задыхаясь от смеха, вокруг потемнело.

Солнце зашло за рваное, клочкастое облако, и тут же ударил ветер, ровно и споро набиравший силу.

Калмыков выбрался из снега и поднял Марию.

— Пурга? — сказала Мария и сама испугалась этого слова.

— Ну вот, уж сразу и пурга,— говорил Калмыков, отряхивая ее.— Пурга не пурга, а погреться надо! Ну-ка, покажи свое время.

Он говорил так, как говорят с детьми в опасную минуту, и, поняв это, Мария испугалась еще больше. Она заторопилась, делая лишние движения и теряя дыхание. Калмыков подпирал ее со спины, помогая двигаться против ветра.

Пурга набирала силу, и горизонт исчез.

Мария двигалась вслепую, страх совсем одолел ее. Она оборачивалась к Калмыкову, он кричал ей в ухо:

— Все нормально! — и смеялся. И тогда страх отступал. И она могла идти дальше.

Но все было бело и слепо вокруг, и страх возвращался.

— Пропадем мы с тобой,— сказала Мария смерзшимися губами.

— Никогда! — крикнул ей в ухо Калмыков.

И тут же они воткнулись в автобусную остановку, от которой было рукой подать до дома.

Дома еще весь в снегу, негнущимися руками он налил Марии спирту и заставил выпить. У нее перехватило дыхание, и, пока она кашляла и махала руками, он стягивал с нее промерзлые ботинки и оледенелую кухлянку.

Открыл краны в ванной и, пока набиралась вода, растирал Марии руки, ноги, спину.

— Сейчас окуну тебя в горячую воду,— говорил он,— и тогда ты поймешь всю мощь цивилизации и сможешь оценить мой проект по существу. Сможешь? А?

— Не смогу,— сказала Мария непослушными губами.— Сейчас ничего не смогу,— она совсем захмелела.

— Встали! — сказал Калмыков, отрывая ее от стула.— И пошли! — он потянул ее к ванной.

Мария пошла было, но качнулась и обхватила его за шею.

— Никуда не пойду,— сказала она.— Мне и тут хорошо.

Утром они делали зарядку под радио. Музыка гремела вовсю — «Маяк» гнал все подряд.

Мария умела подладиться под любой ритм, и Калмыков, гудя своей бритвой, наблюдал за всеми ее пируэтами с влюбленной улыбкой, которая так и не сходила с его губ.

Но вот выражение лица его изменилось, сперва неуловимо, а затем и достаточно определенно, отражая сложное соединение чувства, где ревность постепенно выступала на первый план.

Он выключил бритву. Некоторое время Мария продолжала выделывать свои немыслимые па, но, уловив взгляд Калмыкова, тоже остановилась.

— Что?

Калмыков молчал.

— Что? — Она подошла поближе, вглядываясь в него, положила руки ему на плечи.

Он все еще молчал.

— Все ясно,— сказала Мария.— Больше не буду никогда.

— Ну почему?

— Да уж я знаю почему...— и усмехнулась по-своему.

Калмыкову показалось, что он теряет ее, и он сжал ее изо всех сил, и так они стояли, пока радио не сказало: «Московское время пять часов. «Маяк» передает последние известия...»

За окнами мелькнули фары, машина развернулась у ворот, встала и погудела.

— Надо ехать,— сказал Калмыков.— А ты еще поспи. Всего-то и осталось тебе два дня. А там вместе по будильничку.

Машина за окном еще погудела.

Пурга не унималась.

Из мчащегося навстречу снега вокруг ударяли огни фар, проносились многотонные

«белазы» и опять свистящая бело-серая пелена.

И все же в кромешной этой мути Калмыков успел разглядеть знакомую фигуру.

Под фонарем, втянув голову в поднятый воротник, стоял Сарычев.

Машина остановилась, Калмыков распахнул дверцу, и Сарычев, отдуваясь, влез.

— Где-то мой пропал и пропал. Замело, что ли. Заледенел к чертям. Хотел уж домой было... Будь она проклята! Анафема! — Сарычев отдирал сосульки с усов.

— Уж пора бы привыкнуть,— посмеивался Калмыков.

— Привыкнуть?.. Это так цыган коня приучал. Знаешь?

Калмыков смеялся победительно.

— А я привык и ни черта! Ей-богу, нравится даже.

— Иди ты!.. Нравится ему, — и, помолчав, Сарычев сказал:— Это в сорок пятом ехал я домой из Берлина. Доехали до Белоруссии. За окном болота до горизонта. А рядом солдат все глядел в окно. А тут обернулся и говорит: «Красивое местечко...» — и физиономия такая блаженная... хотел я ему сказать, да смолчал. Что с ним спорить. Счастливому все хорошо. Так и ты сейчас.

— Не спорю,— сказал Калмыков.

Главный архитектор города, несколько старомодный человек лет пятидесяти пяти, заглянул в комнату, которую отвели Марии в строительном отделе исполкома. Прежде чем поздороваться, он, оставаясь в дверях, оглядел Марию.

Она стояла у стола с той своей непонятной усмешкой, в которой читались и ирония, и неуверенность или даже слабость.

Мария не понравилась главному, но он сделал любезное лицо и пошел к ней, на ходу протягивая руку.

— Мария Сергеевна, если не ошибаюсь? — сказал он.

— Да,— сказала Мария, и теперь улыбка ее отразила спрятанное страдание — надо было начинать новую, совсем незнакомую жизнь.

Они поздоровались.

— Много наслышан,— сказал главный.

Мария знала про него только, что звали его Виктор Васильевич Розанов и что у него была «своя линия», которую Марии предстояло понять. Но Розанов сразу же без предварений сказал:

— Мы с вашим мужем, бывает, повоевываем немножко.

Он сделал неопределенный жест.

— Впрочем, мне как главному архитектору не привыкать. А теперь, видите, как получилось...— и, усмехнувшись не без тонкости, добавил:— У вас все возможности начать работу по разложению тыла противника... Шучу, конечно.

Мария молчала.

Розанов изменил выражение лица на серьезно-любезное.

— Шучу-шучу... Не сомневаюсь, что вы будете сохранять принципиальность.

Лицо Марии похолодело. Глядя на главного в упор, она сказала:

— Буду сохранять.

Розанов помолчал, и выражение лица его снова изменилось, вернулась тонкая улыбка.

— Вот видите, вы уже и рассердились,— сказал он.

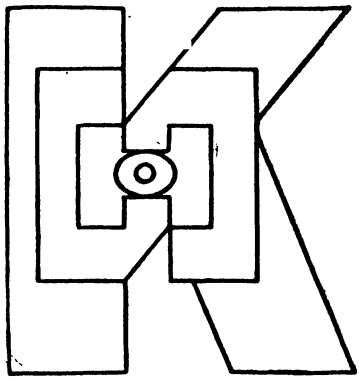
Мария молчала.

Тут в комнату вошел Богачев.

— Выходит, опоздал,— загудел он еще от дверей.— Только-только собрался вас познакомить.

— Уже познакомились,— сказала Мария.

(Окончание в следующем номере)



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Двенадцать стульев» (по роману И. Ильфа и Е. Петрова), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария В. Бахнов, Л. Гайдай. Режиссер-постановщик Л. Гайдай. Операторы-постановщики С. Полуянов, В. Шувалов. Главный художник Е. Куманьков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Р. Маргачева.

В главных ролях: А. Гомиашвили, С. Филиппов, М. Пуговкин, Г. Богданова-Чеснокова, Н. Варлей, Н. Воробьева, Н. Гребешкова, Н. Крачковская, К. Румянова, Г. Вицин, Н. Горлов, С. Крамаров, Ю. Никулин, В. Павлов, Г. Робинсон, Р. Филиппов, Г. Шпигель, Л. Гайдай, В. Этуш, И. Ясулович, Н. Агапова, Р. Зеленая, И. Мурзаева, Е. Урусова, Р. Ахметов, Э. Бредун, П. Винник, Э. Гарин, Ш. Геджадзе, Г. Георгиу, А. Денисов, В. Дорофеев, И. Жеваго, В. Колпаков, Ю. Медведев, Р. Муратов, Н. Пажитнов, В. Уральский, В. Ферапонтов, А. Хвыля.

«Корона Российской империи, или Снова неуловимые», 1-я серия — «Корона Российской империи» — 8 ч., 2-я серия — «Снова неуловимые» — 7 ч.

Авторы сценария Э. Кеосаян, А. Червинский. Режиссер-постановщик Э. Кеосаян. Главный оператор М. Ардабьевский. Художники-постановщики Л. Шенгелия, С. Агоян. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Ванецian.

В главных ролях: М. Метелкин, В. Косых, В. Васильев, В. Курдюкова, И. Переверзев, В. Стржельчик, А. Джигарханян, А. Толбузин, В. Ивашов, Е. Копелян, В. Белокуров, Р. Быков, Я. Френкель, Л. Гурченко, А. Файт, Э. Кеосаян, Г. Шпигель, Н. Агапова, Я. Ленц, В. Файнлейб, А. Карапетян, Я. Беленький, Л. Кеосаян, А. Гарагуля.

«Смертный враг» (по мотивам «Донских рассказов» М. Шолохова), 9 ч.

Автор сценария А. Витоль при участии Е. Матвеева. Режиссер-постановщик Е. Матвеев. Главный оператор Э. Гулидов. Художники-постановщики Валерий Филиппов, Владимир Филиппов. Композитор Н. Будашкин. Звукооператор В. Ладыгина.

В главных ролях: Ж. Прохоренко, Е. Матвеев, С. Чекан, А. Лазарев, Г. Вицин, П. Глебов, С. Коновалова, Н. Рычагова, В. Владимирова, М. Булгакова, Б. Юрченко, А. Инжеватов, С. Крылов, В. Пицек, Сережа Сизов.

Киностудия «Мосфильм» (СССР) — предприятие по производству фильмов — Объединение кинематографистов «Край» (Польша)

«Лéгенда», 9 ч.

Авторы сценария В. Ежов, З. Залуский. Постановка С. Хенциньского. Оператор В. Собочиньский. Художники Я. Грандис, Т. Косаревич, И. Шретер. Композитор В. Овчинников. Звукооператоры И. Урванцев, Р. Патковский.

В главных ролях: М. Потоцка, Н. Бурляев, И. Страбужиньский, М. Збышевска, Ю. Новак, Ф. Печка, Т. Шмидт, Я. Клосиньский, Е. Турек, В. Ковальский, Д. Нетребин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Офицеры», 10 ч.

Авторы сценария Б. Васильев, К. Рапопорт. Режиссер-постановщик В. Роговой. Главный оператор М. Кириллов. Главный художник М. Фишгойт. Композитор Р. Хозак. Звукооператор Б. Корешков.

В главных ролях: А. Покровская, Г. Юматов, В. Лановой, Андрей Анисимов, А. Воеводин, Н. Рычагова, Андрей Громов, Ю. Сорокин, В. Дружников, Ш. Акмухаммедов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) киностудия «Мафильм» (Венгрия)

«Держись за облака», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 9 ч.

Авторы сценария П. Сас, М. Аверин. Режиссер-постановщик П. Сас. Оператор Ф. Сечени. Художники И. Бахметьев, П. Пашкевич, Т. Берталан. Композитор С. Феньеш. Звукооператоры Т. Эрден, Н. Озорнов.

В главных ролях: Иван Дарваш, Гуннар Цилинский, Светлана Светличная, Ласло Менсарош, Иштван Буйтор, Андрей Миронов, Михаил Кононов, Ласло Инке, Иштван Ури, Ференц Каллаи.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Инспектор уголовного розыска», 9 ч.

Авторы сценария М. Маклярский, К. Рапопорт. Режиссер-постановщик С. Цыбульник. Главный оператор М. Черный. Главный художник В. Агранов. Композитор В. Баснер. Звукооператор Ю. Горецкий.

В главных ролях: Ю. Соломин, Е. Ветлова, Н. Лебедев, Б. Зайденберг, А. Голобородько, В. Мирошниченко, С. Бородюкин, А. Мовчан, В. Заманский, Г. Качин, Л. Сер-

дюк, М. Водяной, В. Аниско, Н. Дупак, Ю. Сарычев, В. Марченко, Л. Перфилов, Г. Гиляровская.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Мировой парень», 8 ч.
Автор сценария Т. Непомнящий. Режиссер-постановщик Ю. Дубровин. Главный оператор В. Николаев. Главный художник Е. Ганкин. Композитор В. Баснер. Звукооператор К. Бакк.
В главных ролях: Н. Олялин, Л. Румянцева, Я. Грантинь, Г. Лиепиньш, Р. Арен, Г. Тонунц, В. Сперантова, М. Маниев, В. Кулешов, Н. Еременко, А. Смирнов, С. Шахин, А. Федорович.

Киностудия «Молдова-филм»

«Кража», 9 ч.
Авторы сценария А. Нагорный, Г. Рябов. Режиссер-постановщик А. Гордон. Главный оператор Д. Моторный. Главный художник В. Гладников. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор А. Чайка.
В главных ролях: О. Борисов, Э. Марцевич, Н. Надеждина, И. Азер, В. Паулус, В. Наумов, А. Попов, Н. Величко, Н. Бурляев, М. Еремеев, Т. Логинова, Б. Голдаев, Ю. Горобец, Н. Иванова.

Рижская киностудия

«Клав — сын Мартина», 9 ч.
Автор сценария Я. Лусис. Режиссер-постановщик О. Дункерс. Главный оператор М. Звирбулис. Главный художник Г. Балодис. Композитор Р. Паулс. Звукооператор Г. Коротеев.
В главных ролях: Ю. Каминский, В. Лине, Э. Радзиня, Л. Фреймане, Л. Лиепиня, К. Себрис, Л. Озолиня.

Киностудия «Таллинфильм»

«Семь дней Туйзу Таави», 8 ч.
Автор сценария Э. Маасик. Режиссер-постановщик В. Кяспер. Главный оператор М. Дороватовский. Главный художник Х. Клаар. Композитор Я. Рятс. Звукооператор Х. Ляянеметс.
В главных ролях: Л. Ульфсак, А. Вескимяэ, М. Пярн, М. Непс, Х. Пеэп, А. Лепа, Р. Трасс, Ю. Нийн, Ю. Ярвет, Х. Мандри, Э. Хермакюла.

«Украли старого Тоомаса», 7 ч.
Авторы сценария Э. Клас, Г. Скульский, С. Школьников. Режиссер-постановщик С. Школьников. Главный оператор И. Чёрных. Главный художник Х. Халла. Композитор У. Найсоо. Звукооператор Х. Вахтель.
В главных ролях: К. Кийск, Э. Пярн, Х. Тийдус, Ю. Кони, Р. Аэдма, В. Сапожнин, М. Куут, Э. Химма, К. Мяннико, Э. Коппель, В. Куслап, У. Лооп, А. Отс, И. Линна.

Киностудия «Узбекфильм»

«Под палящим солнцем», 8 ч.
Автор сценария Ф. Ходжаев при участии А. Галича. Режиссер-постановщик А. Хачатуров. Главный оператор А. Исмаилов. Главный художник Н. Рахимбаев. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Н. Аркашевский.
В главных ролях: Н. Рахимов, Д. Хамраев, Т. Реджаметов, М. Фахритдинова, А. Умурзакова, С. Диванов, В. Гришокина, Р. Адашев, Х. Алимджанов.

Киностудия «Таджикфильм»

«Дорогие бывают разные», 8 ч.
Авторы сценария С. Джурабаев, Б. Носик. Режиссер-постановщик М. Касымова. Главный оператор З. Дахте. Главный художник В. Артыков. Композитор Ш. Сайфитдинов. Звукооператор Э. Мусаэлян.
В главных ролях: Г. Ахмедов, В. Филиппов, С. Азаматова, Мухаммеджанов.

«Легенда тюрьмы Павиак», 9 ч.
Авторы сценария Р. Кушнирович, Б. Носик. Режиссер-постановщик С. Хамидов. Главный оператор И. Миньковецкий. Художник Б. Немечек, Х. Бакаев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Нестеров.
В главных ролях: Р. Хусейнов, И. Гулямов, Д. Умарова, Е. Соловей, П. Кард, И. Урманавичюс.

«Сказание о Рустаме» (по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-Наме»), 1-я серия—8 ч., 2-я серия—7 ч.
Автор сценария Г. Колтунов. Режиссер-постановщик Б. Кимягаров. Главный оператор Д. Худоназаров. Главный художник Ш. Абдусаламов. Композитор А. Меликов. Звукооператоры Б. Арабов, Л. Воскальчук.
В главных ролях: Б. Батаев, О. Коберидзе, М. Вахидов, С. Норбаева, М. Касымов, Н. Шомансурова, Г. Тохадзе, Т. Касумов, Г. Джаджанидзе, Г. Нурханов, Г. Кобахидзе, Н. Санакоев, А. Ходжаев, Х. Рахматуллаев, М. Исаева, Д. Анваров.

«Фитиль» № 107 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Экономия?!» («Мосфильм»).
Автор сценария М. Липскеров. Режиссер А. Ладынин. Оператор В. Бондарев. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Е. Весник, А. Алейникова.

«Здравствуйте, я из Бобруйска» («Беларусьфильм»).
Автор сценария И. Белоус. Режиссер С. Шапиро. Оператор А. Мечинский. Композитор Я. Френкель.

«Трудная задача» («Мосфильм»).
Автор сценария Б. Лобков. Режиссер Л. Марягин. Оператор В. Шейнин. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Т. Куликов, Н. Парфенов.

«Реакция» (по следам «Фитиля» № 42) (ЦСДФ).
Автор сценария М. Вознесенский. Текст Ф. Камова. Режиссер-оператор К. Широнин. Композитор Я. Френкель.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

«Фитиль» № 108 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Подарочный набор» («Мосфильм»).
Авторы сценария А. и Л. Шаргородские. Режиссер Г. Габай. Оператор В. Бондарев. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Б. Битюков, А. Лебедев, В. Орлова.

«К сожалению...» (Северо-Кавказская студия кинохроники).
Автор сценария Ю. Рихтер. Режиссер В. Еремеев. Операторы В. Еремеев, А. Тимофеев. Композитор Н. Богословский.

«Решительный петух» («Союзмультфильм»).
Автор сценария А. Воронцов. Режиссер Р. Качанов. Оператор М. Друян. Художник Л. Шварцман. Композитор М. Меерович.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Любовь», 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария Тибор Дери. Режиссер Карой Макк. Оператор Янош Тот. Художник Иожеф Ромвари. Композитор Андраш Михай.
В ролях: Лили Дарваш, Мари Терёчик, Иван Дарваш.

«Фронт зовет» (по одноименной пьесе Тран Кван Аня), 9 ч.
Производство Ханойской киностудии (ДРВ).
Авторы сценария Ки Нам, Тран Кван Ань. Режиссер Ки Нам. Оператор Луу Ксуан Тху. Художники Тран Кьем, Кванг Винь. Композитор Туи Тхук.
В ролях: Те Ань, Тран Фьлонг, Туан Ту, Тхань Ту.

«Невидимая борьба» («Невидимая борьба за народ»), 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Ли Дон Чун. Режиссер О Чи Сен. Художник Цой Дин Хо. Композитор Сим Чер Гу.
В ролях: Ким Се Ен, Он Сен Джо, Хван Мин, Вон Джен Хи, Хон Сун Джен, Тхак Си Ген, Пак Чан Сен, Ли Кван Рок.

«Бессловесные друзья»; 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Пауль Фриц Немет, Николае Кришан. Режиссер Пауль Фриц Немет. Оператор Василе Оглинде. Художник Гуце Штирбу. Композитор Джордже Григориу.
В ролях: Тони Крамнейтер, Дорин Дрон, Драга Олтяну, Траян Петруц.

«Два человека и одна смерть»; 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Шото Андраш, Георге Наги. Режиссер Георге Наги. Оператор Нику Стан. Художник Ливиу Попа. Композитор Думитру Капояну.
В ролях: Матей Александру, Моника Гиуцэ, Иларион Чобану, Ференц Бенце, Элиодор Кисс, Эржебет Адам.

«Замок обреченных» (по замыслу Петру Винтиле), 10 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Николае Цик, Мирча Дрэган; Михай Якоб. Режиссер Михай Якоб. Оператор Овидиу Гологан. Художники Марчел Богос, Родика Савин. Композитор Теодор Григориу.
В ролях: Виктор Ребенджук, Петер Паульхофер, Эммерих Шеффер, Фори Этерде, Ирина Гэрдеску, Октавиан Котеску, Кристиан Маурер, Ион Дикисяну.

«Отец по принуждению» (по мотивам произведения Бранислава Нушича), 8 ч.
Производство Рабочего кинообъединения, Белград (Югославия).
Авторы сценария Соя Йованович, Борислав Михайлович-Михиз. Режиссер Соя Йованович. Оператор Ненад Йовичич. Художник Миомир Денич. Композитор Миодраг Илич-Бели.
В ролях: Миодраг Петрович-Чкаля, Миодраг Милованов, Мирьяна Николич, Милутин Мичович, Драголюб Гута Добричанин, Радмила Гутеша, Михайло Паскалевич, Любомир Тадич, Даринка Челенич, Ана Красоевич, Чедомир Петрович.

«Кровь кондора»; 7 ч.
Производство киностудии «Укамау Лимитада» (Боливия).
Авторы сценария Оскар Сориа, Хорхе Санхинес. Режиссер Хорхе Санхинес. Оператор Антонио Эгино. Композиторы Альберто Вильялпандо, Альфредо Домингес, Григорио Яна, Игнасио Киспе.
В ролях: Марселино Янауайя, Висенте Салинас, Бенедикта Уанка, Марио Арриета, Фелипе Варгас, Илде Артес.

«Мое последнее танго»; 11 ч.
Производство «Суэвия Фильмс», Сесарио Гонсалес — Бенито Перохо (Испания).
Авторы сценария Габриель Пенья, И. М. Аросамена. Режиссер Луи Сесар Амадори. Оператор Антонио Л. Баллестерос. Художник Энрике Аларкон. Композитор Грегорио Гарсиа Сегура.
В ролях: Сара Монтьель, Морис Роне, Исабель Гарсес, Лаура Гранадос, Мило Кесада.

«Романтический преследователь», 8 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (ОАР).
Автор сценария Фарук Сабри. Режиссер Нагди Хафиз. Оператор Махмуд Наср. Композитор Мунир Мурад.
В ролях: Фуад Мухандис, Шувейкар, Абдель Монейм Мадбули, Мадиха Камаль, Махмуд Азми, Хусейн Исмаил, Ахмад Махир, Хасан Мустафа.

«Замороженный»; (Зимняя спячка), 8 ч.
Производство «Гомон Энтернасьональ» (Франция).
Авторы сценария Жан-Бернар Люк, Жак Вильфрид, Луи де Фюнес, Жан Ален. Режиссер Эдуар Молинаро. Оператор Марсель Гриньон. Композитор Жорж Делерю.
В ролях: Луи де Фюнес, Клод Жансак, Бернар Алан, Анник Алан, Ив Венсан, Оливье де Фюнес, Эльетта Дэме, Мартина Келли, Поль Пребуа, Паскаль Мазотти, Мишель Лондаль, Клод Пьеплю, Жак Лёгра.

«Майерлинг» (по одноименному роману Клода Анэ), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Фильм Корона» (Франция).
Автор сценария и режиссер Теренс Янг. Оператор Анри Алекан. Художник Жорж Вакевич. Композитор Франсис Лэ.
В ролях: Катрин Денев, Омар Шариф, Ава Гарднер, Джеймс Мейсон, Женевьева Паж, Джеймс Робертсон-Джастис.

Актер пражского театра «Чиногерный клуб» Франтишек Вицена исполняет роль коммуниста-подпольщика Яна Зики в новом фильме «Ключ» (режиссер Владимир Чех, авторы сценария Владимир Чех, Камил Пикса, Кристиан Топич). Рецензию на эту картину читайте на стр. 135—139

ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402